

**Gisele Lima Rocha**

**sobrepanos**  
60 pontos da arte brasileira

Monografia submetida ao curso de graduação em Teoria, crítica e história da arte da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do Título de Bacharel em Teoria, crítica e história da arte.

Orientadora  
Prof. Dra. Iracema de Almeida Lecourt.

Brasília, 2016

Às mulheres da minha vida.



# Agradecimentos

Maria Luiza. Valdemira. Antônia. Edite. Edilene,  
Pelo amor infinito e incondicional.

Iracema, pelos preciosos ensinamentos.

Adriana e Renato pela parceria.

Gustavo, pelo companheirismo e afeto.

Bruna. Virgínia, pelo apoio e confiança.

Natália, pelas virgulas e lágrimas.

Gustavo Silvamamaral. Nina, por todo o trajeto.

As professoras Adriana e Ana, pelas indicações e encaminhamentos.

Aos meus colegas de curso pelo compartilhamento de informações.

Aos artistas pela colaboração, atenção e disponibilidade.

Aos meus queridos tios e tias, pelos projetores, réchauds, máquinas de algodão doce e caixas de som.

A todos que se envolveram com essa trama.

## Resumo

A pesquisa feita, para este trabalho de final de curso de graduação em TCHA, consiste num levantamento de sessenta obras de artistas brasileiros contemporâneos, realizadas/costuradas em tecido. Cada obra possui sua ficha própria, com uma imagem e textos do artista, da crítica de arte, dos curadores ou até ao público relativo a mesma. O material foi obtido por meio de catálogos, textos, vídeos, entrevistas, trocas de e-mails e mensagens. Foram reunidos nesta pesquisa não apenas informações a respeito das obras, mas também outros momentos de fala dos artistas.

**Palavras-chave:** Arte brasileira; Tecido; Arte têxtil.

## Abstract

This research done for this graduation and-of-course work at Art's theory, critic and history. Consists of a survey of sixty works of contemporary Brazilian artists, made / sewn in cloth. Each work has its own file, with an image and texts of the artist, art critic, curators or even the public relative to it. The material was obtained through catalogs, texts, videos, interviews, exchanges of emails and messages. In this research, we collected not only information about the works, but also other moments of the artists' speech.

**Keywords:** Brazilian art; Fabric; Textile art.

# Sumário

## **O que Alinhavou este trabalho 6**

### **Obras 8**

*A espera* 9  
*A Negra* 11  
*Alegria de Artífice* 13  
*Atoadas* 15  
*Bastidores* 17  
*Cabana do Vento* 19  
*Cinemagma* 21  
*Coberta/remendos* 23  
*Corpo re-construção* 25  
*Dengo* 27  
*Desestruturas* 29  
*Diluídas em* 31  
*Divisor* 33  
*Dopada* 35  
*Dorfinhagem* 37  
*Em fim sós* 39  
*Escuto histórias de amor* 41  
*Estamos todos tentando nos sentir em casa* 43  
*Eu quero você* 45  
*Eu te amo* 47  
*Os-Ex-votos* 49  
*Experiência nº 3* 51  
*Faz Parte* 53  
*Felicidade* 55  
*I love you* 57  
*Incorporáveis* 59  
*Liberdade e Amizade* 61  
*Manto de apresentação* 63  
*Marca registrada* 65  
*Memória – Bastidores* 67  
*Memórias Bordadas* 69  
*Mil corações* 71  
*Mulheres em dobras* 73

*O fígado* 75  
*O hematoma* 77  
*O Penélope, o recruta, o aranha* 79  
*Outro Canto* 81  
*Parar Ana Pink* 83  
*Parangolé, P1* 85  
*Penélope* 87  
*Pintura Sedativa* 89  
*Por que daninhas?* 91  
*Rebate* 93  
*Rede* 95  
*Registros* 97  
*Sem título* 99  
*Sem título* 101  
*Sequência* 103  
*Série entre linhas* 105  
*Siamesas* 107  
*Soneto* 109  
*Sou todo seu* 111  
*Tecendo aManhã* 113  
*Tempo para respirar* 115  
*The sea and the moutin, Juju 1* 117  
*Túnel* 119  
*Variáveis* 121  
*Vestígio* 123  
*Vodu* 125  
*Xs* 127

### **Antes de terminar 129**

### **Referências Bibliográficas 131**

### **Lista de sites 135**

### **Índice remissivo 137**

### **Anexo I 139**

### **Anexo II 156**

## O que Alinhavou este trabalho

Para o trabalho de conclusão de curso da graduação de Teoria, crítica e história da arte, foi realizado o levantamento de informações a respeito de obras de arte, levando em consideração principalmente o que foi escrito pela crítica de arte sobre os trabalhos, assim como a fala e os textos dos próprios artistas. Com o objetivo de catalogar e registrar a variedade e as inúmeras possibilidades dos trabalhos feitos a partir do tecido, foi necessário, ao longo do processo, adotar alguns critérios que impuseram limites que resultaram nesta catalogação. Dentre esses critérios adotados estão: delimitação do universo têxtil como limitador para a inserção da obra no inventário; a restrição à produção de artistas brasileiros ou erradicados no país; consideração de apenas uma obra por artista; delimitação de apenas 60 obras, devido simplesmente ao número médio de páginas dos textos nos trabalhos de final de curso de graduação.

A escolha desta investigação é fruto das ideias e conceitos estudados ao longo dos quatro anos no Curso de Teoria Crítica e História da Arte da Universidade de Brasília, entre outros: a crítica de arte como história da arte; a atenção ao que está sendo produzido ao nosso redor no momento atual e a procura de um “olhar brasileiro” para a produção artística brasileira. Além do desejo de pesquisar a produção local brasileira, inserida em um contexto nacional e histórico. Tendo em vista tais questões, encontraremos nesse inventário artistas iniciantes como Gustavo Silvamaral e a produção de Arthur Bispo do Rosário.

O interesse no estudo do tecido surgiu pelo desejo de investigação das congruências entre as artes visuais e a moda. Durante todo o período de graduação me questionava em quais momentos esses encontros aconteciam. Iniciei por uma breve pesquisa na qual procurava estabelecer paralelos entre os grandes desfiles de moda e as performances artísticas, fato que me levou a pesquisar o estilista Thom Browne, seus desfiles performáticos e a relação das roupas que produzia com o dandismo, fazendo conexões com pinturas de Manet e o *Flanêur* de Baudelaire. Esta relação entre desfile e performance artística desdobrou-se nas minhas pesquisas sobre a produção brasileira, que me conduziram às experiências de Flávio de Carvalho e aos *Parangolés* de Hélio Oiticica.

Em um primeiro momento as obras foram organizadas cronologicamente pelo ano de sua feitura, tendo em vista uma linha do tempo histórica que possibilitasse visualizar os diálogos e as relações entre obras produzidas anteriormente. Esta organização foi mantida num índice remisso ao final deste trabalho. Posteriormente, por sugestão da Banca que avaliou este trabalho, foi adotada a organização por ordem alfabética a partir do título dos trabalhos, para que nenhuma insinuação lógica de organização entre eles fosse proposta. Tal anacronismo dentro da história da arte permite que os diálogos sejam construídos de maneira mais aberta, possibilitando relações diversas entre os trabalhos.

A escassez de registros oficiais em relação a muitos destes trabalhos, foi um dos desafios com os quais me deparei. O contato direto com os artistas foi indispensável em muitos casos. Ter acesso às diferentes realidades, diferentes momentos da carreira, múltiplas situações em relação à academia, mercado da arte etc, me fizeram perceber com um olhar mais consciente, de como é vasta e carente a historiografia da arte brasileira, e como temos um longo caminho a percorrer na arte do Brasil. O material de pesquisa teve suas principais fontes em catálogos de exposições e *websites* dos próprios artistas e das galerias de arte. Por esse motivo apresento no anexo a documentação das conversas e contatos com os artistas.

Esta pesquisa inclui a arte contemporânea recente, aquela que ainda está sendo feita e as referências já tradicionais na historiografia da arte brasileira, tais como Lygia Pape, Leonilson, Lygia Clark, Hélio Oiticica, Bispo do Rosário, dentre outros. De modo que, dentro desse inventário é possível encontrar trabalhos de diferentes épocas, dos mais recentes produzidos em 2016 aos mais antigos como nas experiências de Flávio de Carvalho que datam dos anos cinquenta. Vale lembrar que artistas mais antigos, conhecidos e renomados pela história da arte brasileira possuem mais conteúdo produzido a seu respeito, enquanto artistas jovens, ainda na universidade, por exemplo, participam de suas primeiras exposições e, portanto, não possuem material crítico a seu respeito.

Portanto, a pesquisa é composta também por dois anexos. O primeiro contém apenas as obras que foram citadas e que de algum modo se relacionam com as obras inventariadas. O anexo II é relativo aos diálogos realizados, por escrito, com os artistas, via e-mail e *Facebook*, onde foram registradas as conversas e os textos disponibilizados por eles.

# Obras

## A espera



Ana Maria Maiolino, *A espera*, 1967/2000 (versão II)  
Gravura e varal com roupas de tecido  
Dimensões não encontradas

Um retângulo preto emoldura toda a composição, servindo como suporte e divisória. Abriga uma gravura, na qual está representada com formas simplificadas, quase abstratas e com cores vivas e quentes, a silhueta de uma mulher. A disposição das formas, nos fazem enxergar uma cena, como se esta mulher estivesse debruçada sob uma janela.

O amarelo luminoso cria um fundo claro, onde a mancha preta ganha destaque, se aproximando da ideia de uma silhueta contra a luz. Já as duas porções laterais de vermelho constroem quase esquematicamente cortinas para essa janela. Esse entendimento, figurativo e praticamente narrativo do trabalho, em grande parte, é possível pelo pequeno varal de roupas em tecido, que se encontra fixado logo abaixo da gravura criando uma espécie de cenário, "A cena cotidiana de *A espera* se organiza à maneira de um teatro de marionetes"<sup>1</sup>.

Talvez ainda pela presença da materialidade e volume do varal junto a gravura que evoca a ideia de janela, o retângulo assume o lugar de muro ou parede, dividindo o universo da obra em dois espaços, se tornando ele próprio um local "fronteiriço". Como Anna Maria Maiolino afirma, a janela tenciona os limites da representação, o lado de fora e o lado de dentro, que é a casa. "Essa é uma trama de territorialização do espaço de desejo e de realização de subjetividade, entre casa e rua, entre o espaço doméstico e o espaço público".<sup>2</sup>

Espaço doméstico, cotidiano, que Paulo Herkenhoff<sup>3</sup> identifica presente em uma série de trabalhos, principalmente gravuras da artista durante os anos 60. Período que ele pontua a partir da fala da própria artista, como sendo um momento em que Ana Maria Maiolino aborda constantemente "a condição feminina no âmbito doméstico definido pela sociedade patriarcal". Isto devido à uma preocupação ou até obsessão da mesma, sobre questionar o seu papel enquanto mulher.

"Em *A espera* (1967-2000), por exemplo, uma mulher aguarda o marido postada em uma janela, de onde pende um varal com roupas reais que evidenciam seu trabalho." <sup>4</sup> *A espera*, 1967, que explicita, expondo, um pensamento social acerca do lugar e das atividades pertencentes à mulher e ao feminino que são próprias dele. A roupa e o tecido aparecem evocando a relação do trabalho da mulher com as atividades domésticas. O título e a fala da artista confirmam ainda o paralelo estabelecido com o papel e o trabalho masculino. Falando sobre as diferenças dos lugares e dos trabalhos esperados do homem e da mulher no casamento e na profissão.

---

<sup>1</sup> Paulo Herkenhoff em A trajetória de Maiolino: Uma negociação de diferenças. Sem data.

<sup>2</sup> Op. Cit.

<sup>3</sup> Paulo Herkenhoff - Autor de produção intelectual e atuação em curadoria, crítica e história da arte

<sup>4</sup> Paulo Herkenhoff em A trajetória de Maiolino: Uma negociação de diferenças. Sem data.



## A Negra



Carmela Gross, *A negra*, 1997  
Filó de nylon e estrutura de ferro sobre rodas.  
330 X 200 X 200 cm

Várias camadas de tule de nylon preto são sobrepostas sobre uma estrutura metálica fixada sobre rodas. As camadas de tule formam uma gigante massa negra, gerando um volume, que pelo caimento do tecido lembra uma saia. Pelo material ser o tule, podemos associar esta possível saia a uma saia de bailarina. Também pela forma, que se aproxima a de uma saia cheia e rodada, semelhante às usadas pelas baianas ou em cerimônias e rituais religiosos com raízes africanas. Toda essa estrutura encontra-se sobre rodas, e possui uma espécie de alavanca, algo que lembra um guidom com uma extensão em ferro semelhante aos carrinhos que fazem transporte de cargas e coisas pesadas.

"Na obra *A Negra* de Carmela Gross é possível observar a forma como a artista vai buscando referências e compondo a sua própria arte. 'Existe uma relação deste trabalho com *A Negra*, de Tarsila do Amaral, mas esta relação não foi armada antecipadamente', explica. 'Elas não se aproximam pelos aspectos formais, nem andam juntas no mesmo espaço. Apropriei-me do nome para pensar meu trabalho em chave histórica. Um *ready-made* para o título, uma espécie de duto temporal para o nosso modernismo.' "

(*Jornal da USP*, 2016)

*A Negra*, 1923<sup>5</sup> de Tarsila do Amaral e *A Negra*, 1997 de Carmela Gross, como a própria artista descreve não se aproximam pela forma, mas partilham da mesma temática, a mulher negra. Temática que ambas traçam por um viés ligado ao fantasioso, praticamente onírico que cada uma delas aborda de forma diferente. Carmela Gross, aproximasse deste universo pela forma. Realizando uma composição praticamente abstrata. A textura causada pela acumulação do tule preto, cria um aspecto etéreo, quase uma nuvem negra, que ao mesmo tempo que se desfaz e se dissolve no ambiente possui uma força e uma potência visual extremamente marcantes. Já Tarsila do Amaral, atinge o universo do imaginário pela ficção, pelas criações da memória.

"Segundo um depoimento da própria artista, a imagem desta negra é fruto das histórias contadas pelas mucamas da fazenda em sua infância. Falavam de coisas que impressionaram a menina Tarsila, como o caso das escravas dedicadas a trabalhar nas plantações de café, e que impedidas de suspender o trabalho, amarravam pedrinhas nos bicos dos seios, para que estes, desta forma alongados, pudessem ser colocados por sobre os ombros, a fim de poder amamentar seus filhos, que carregavam às costas." (MAC USP)

*A Negra*, 1997, da artista Carmela Gross, é feita na cor preta. Referência direta à cor da pele e ao colorismo racial, a saia, nos leva para o universo feminino. A artista fala da mulher negra. E qual seria o lugar desta negra? No caso da Obra de Carmela Gross é sobre uma estrutura com rodas que lembra um carrinho de transporte de cargas. Colocando *A Negra*, 1997, em uma posição semelhante à de uma mercadoria, um objeto. Fazendo alusão ao passado escravagista sim, mas também propõe um pensamento crítico sobre essas mulheres de hoje. Questões que compõem uma mesma realidade da *A Negra*, 1923, de Tarsila do Amaral.

---

<sup>5</sup> Imagem (9) Anexo I p. 146

## Alegria de Artífice



Renato Bezerra de Mello, *Alegria de artífice*, 2012.  
Linho irlandês e linha de seda. 60 X 35 X 10 cm, cada peça.  
Fotografia: Wilton Montenegro.



Detalhe, *Alegria de artífice*, 2012.

Quase lenços, os pedaços de linho Irlandês, alvos e bem cortados são habitados por um delicado bordado colorido com linhas de seda e em ponto nozinho francês. Os bordados configuram-se de forma que lembram líquens, corais ou até mesmo um bolor que toma a superfície do tecido.

Os materiais utilizados em *Alegria de Artífice* (2012), como em outros trabalhos, são apontados pelo artista como carregados de afetividades. O tecido linho utilizado na feitura desta obra, por exemplo, foi herdado pelo artista de seu pai, que fora fabricante de tecido, assim como como seu avô. Elementos que contribuem para Renato Bezerra resgatar lembranças da infância e desse universo têxtil que vivera. Já as linhas de seda foram presentes de uma proprietária de armarinho " ... que adivinhou o potencial artístico " <sup>6</sup> do material. Fato não tão incomum, pois ele afirma que comumente ganha objetos de presente dados por conhecidos que de alguma forma se tornam parte do seu trabalho.

Há também o bordado, neste caso, o nozinho francês, aprendido por Renato Bezerra com bordadeiras cariocas. Além de carregar a lembrança da experiência com as bordadeiras, o bordado remonta lembranças da sua terra natal. Criado no Nordeste, onde a cultura do artesanato é muito presente, os trabalhos manuais em geral foram marcantes, como afirma o próprio artista.

Ele conta <sup>7</sup>, no entanto, que o interesse em trabalhar com o bordado, nasce do desejo de subverter a ideia de um trabalho caracterizado como feminino. Indica o início da sua trajetória no bordar como autodidata e solitário, tomando a ação como um desenhar com linha e agulha sobre o tecido. Posteriormente o artista realiza trabalhos nos quais conta com a participação de outras pessoas, como no *Bordando em Silêncio* <sup>8</sup> (2009-2016), onde o bordado acontece de forma coletiva em *A Memória é Costureira, e Costureira Caprichosa. A memória faz a sua agulha correr para dentro e para fora, para cima e para baixo, para cá e para lá. Não sabemos o que vem em seguida, o que virá depois* <sup>9</sup>, 2007, realizado em parceria com artesãs da Comunidade da Rocinha no Rio de Janeiro.

---

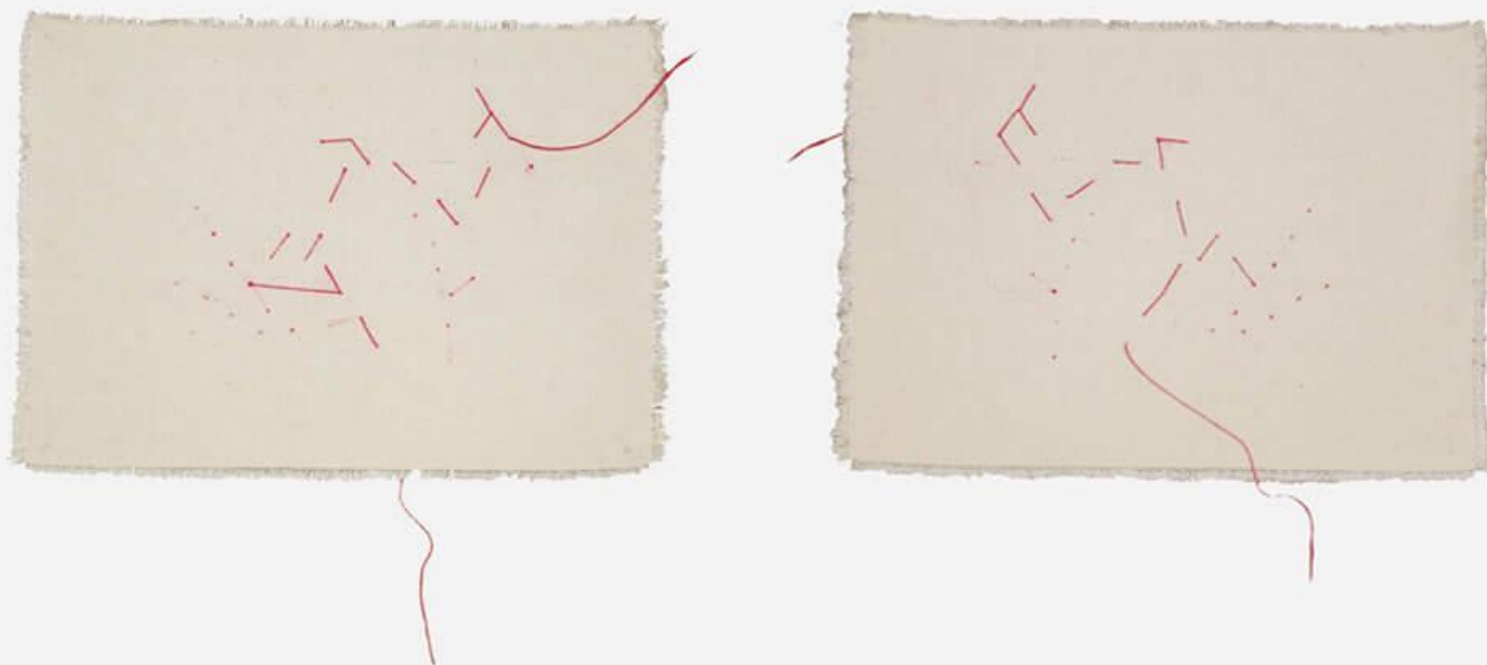
<sup>6</sup> Renato Bezerra de Mello, na descrição de *Alegria de Artífice*, 2012. No site [www.renatobezerrademello.com](http://www.renatobezerrademello.com)

<sup>7</sup> Informações obtidas por meio de conversa via e-mail com o artista. Disponível Anexo II

<sup>8</sup> Imagem (22). Anexo I. p. 152

<sup>9</sup> Imagem (23) Anexo I.p. 153

## Atoadas



Vera Bernardes, *Atoadas*, 2014.  
Bordado em lona crua.  
26 X 18 cm

*Atoadas*, 2010, tratam-se de dois pedaços de lona crua que são invadidos por uma delicada e solitária linha vermelha. Essa linha vai encrustando-se no tecido por um bordado sutil, composto por pequenos traços e pontos. A visualidade desta obra, muito se aproxima a de outros trabalhos de Vera Bernardes, como por exemplo a obra *Mapas*<sup>10</sup>, 2010. No entanto, neste segundo trabalho os bordados são feitos com linhas retiradas das extremidades dos próprios tecidos e seguem os desenhos formados pelo tecido amarrotado. Traçam, portanto, caminhos e fronteiras internas pessoais. O que, segundo a artista, coloca o bordado como uma lembrança, neste caso, do amassado. Seriam um mapa da memória, a marcação de algo que se fez presente e que já não mais o faz.

Já a série de trabalhos *Xis*<sup>11</sup>, 2014-2016, onde também retângulos são de lona e de linho nos quais são desenhadas linhas vermelhas, ora por tinta ora por bordado. Retas, estas linhas cortam os tecidos de uma extremidade a outra, criando padrões em sua superfície clara. Como Isabel Portella pontua, formam um desenho que assemelha às pautas de um caderno.

“Se as linhas bordadas são retas como pautas de um caderno, suas origens são emaranhados de fios, um ninho sobre o qual foi pintado um ‘X’. Que mistérios encontram os ninhos? Que fios/seres sairão de lá para seguirem outras estradas? ”  
(PORTELLA, Isabel. 2016, p. 84.)

Serão estas as mesmas linhas presentes em *Atoadas*, 2014? As linhas desta obra ao contrário das linhas de *Xis*, não formam um padrão ou seguem constantes em um mesmo ritmo. São linhas que seguem seu próprio fluxo, que exploram a sua materialidade. São cor e matéria que ativam o espaço neutro da lona ou do linho. *Atoadas*, de atoa? Linhas vadias que vagam sem destino. Ou seriam *Atoadas* de rebocadas? A questão é que independente de sua origem, são linhas em movimento.

Estas linhas, como as linhas da série *Xis*, compartilham do mesmo vermelho sobre o tecido cru. Como indagado por Isabel Portella, talvez estas linhas sejam outras provenientes do mesmo ninho que aquelas. Que encontram outros caminhos e que traçam novos percursos. O título do trabalho remete ao verbo atoar. Ou seja, podemos entendê-lo como linhas sem sentido, propósito, que não se movem, que não tem um objetivo. Como um devaneio, que vagam por aí e encontram na lona, um lugar para habitar.

---

<sup>10</sup> Presente na exposição *Lembranças*, Galeria Maria de Lourdes de Almeida, Rio de Janeiro, 2013.  
Imagem (25) Anexo I p. 154

<sup>11</sup> Parte da Exposição *Aquilo que nos une*, Caixa Cultural, Rio de Janeiro, 2016.  
Imagem (26) Anexo I p. 154



## Bastidores



Rosana Paulino, *Bastidores*, 1997.  
Imagens transferida sobre tecido.  
Bastidor, linhas e tecido.  
30cm

As peças que compõe a série Bastidores, 1997, da artista Rosana Paulino foram elaboradas a partir de reproduções em xerox de fotografias de mulheres negras. Essas fotografias são emolduradas por bastidores de costuras e sobre elas a artista intervém com bordados. Intervenções que ativam essas imagens, provocando reflexões sobre a própria atividade da costura, sobre o corpo e o papel social feminino. Tanto no apelo da narrativa como no próprio gesto. Os retratos utilizados foram extraídos do álbum de fotografias familiares da própria Rosana Paulino.

Podemos entender que ao mesmo tempo que a artista traz um imaginário pessoal e íntimo para o trabalho, por meio da utilização de fotografias da sua própria família, ela também faz uma abordagem político-social. Isto porque estas mulheres, assim como Rosane, estão incluídas no grupo de mulheres negras, provenientes de famílias com baixa renda. Dessa forma aquilo que é particular a um indivíduo, como sua família, passa a ocupar um lugar que diz respeito a um grupo político-social fundamental na sociedade brasileira. As mulheres da família de Rosane Paulino passam a ser a grande maioria das mulheres brasileiras.

“Rosana Paulino subverte, ao mesmo tempo, os sentidos das imagens e dos discursos sobre mulheres, por meio de um deslocamento de procedimentos da própria história da arte”.  
(SIMIONI, Ana Paula. P.13. 2010)

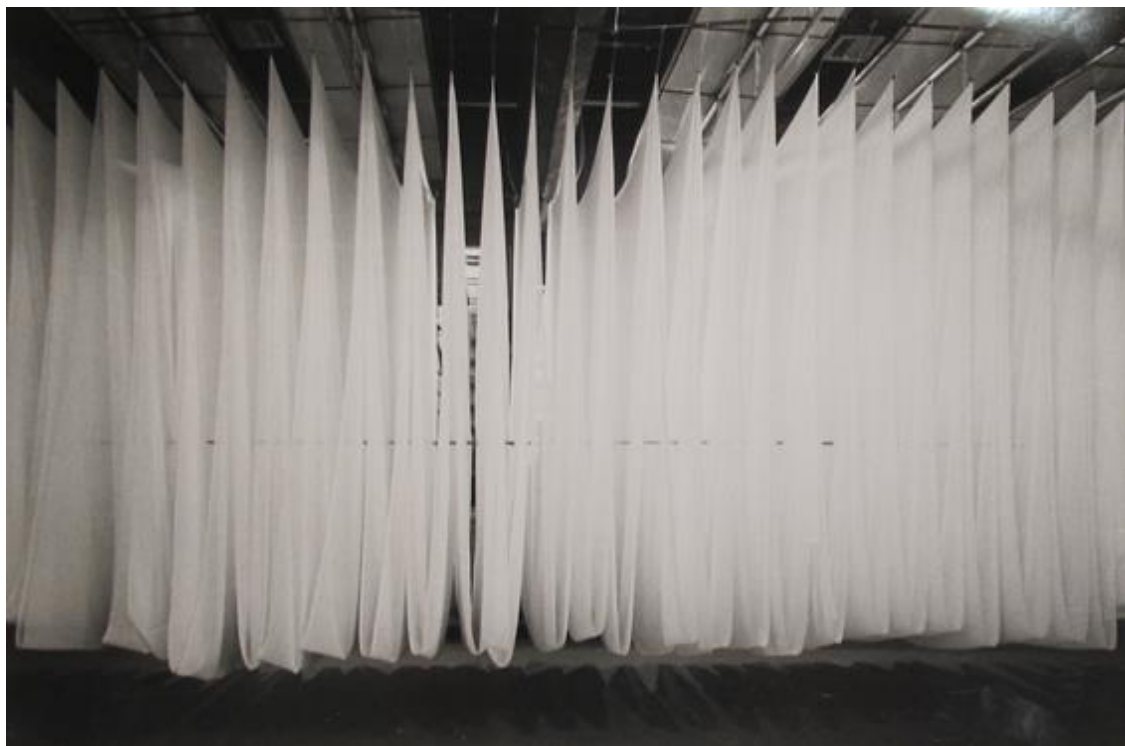
Seguindo o pensamento construído por Ana Paula Simione, o bordado e o universo das artes têxteis foram historicamente conduzidos a condição de arte menor. Segregadas das Belas Artes como artesanato, foram ao mesmo tempo ganhando a rotulação de uma atividade, um fazer feminino. No entanto, Rosana Paulino resgata o bordado, subvertendo preceitos e valores que foram atribuídos a ele. A artista ignora a tradição das linhas coloridas, dos desenhos elaborados e decorativos, tampouco como dos pontos ensaiados e utiliza o bordado como forma de expressão livre e orgânica, utilizando-o praticamente como sutura.

Ou seja, o bordado nesta série é ressignificado. Deixa de ser adorno e ganha o potencial de sutura e açoite. As costuras feitas sobre os retratos femininos, calam as bocas dessas mulheres, as cegam e as tolhem, remetendo não apenas à um cenário de violência contra a mulher, mas também por serem mulheres e negras. Remonta também toda uma herança social do passado escravagista da nossa sociedade racista.

Nesta obra ocorre uma potente subversão de hierarquias artísticas e sociais. Trata-se da utilização do símbolo de repressão para falar do oprimido. O bordado que antes era enfeite se torna ferramenta de crítica denunciando os abusos sofridos pela mulher que antes era silenciada. O lugar social, antes de submissão associado ao bordar, símbolo do silêncio e de qualidade feminina, dá lugar, agora, à voz e à crítica no protesto da artista, mulher e negra.



## Cabana do Vento



José Resende, *Cabana do Vento*, 2003  
Voil e tubos de cobre  
Centro Cultural São Paulo 2003  
Acervo do artista

Fixado junto ao teto, encontra-se uma estrutura similar a um varal de roupa. Fixadas a essas estruturas várias tramas de tecido encontram-se penduradas, dobradas. Como um lençol dobrado pendurado pelas duas extremidades, formando gomos. Dispostos paralelamente, um ao lado do outro, esse conjunto chega a alcançar cerca de 14 metros de comprimento. A largura, segue a largura padrão do *voil* de nylon comercial, cerca de quatro metros. Todas as camadas de tecido, no entanto, são transpassadas por dois cilindros de cobre, também paralelos um ao outro. Que vazam toda a estrutura e parecem flutuar enquanto são na verdade sustentados pelo próprio tecido.

“Então, que existe, existe, mas é difícil precisar a ideia de movimento na obra de José Resende. Seus trabalhos costumam ser enérgicos e estáticos, sugerem certa animação embora não sejam móveis, não são dinâmicos, mas também não são estáveis exatamente. Ao contrário, volta e meia se põe tortos no espaço, às voltas com um ponto de equilíbrio precário, com jogos renhidos de peso, atrito, maleabilidade etc.”  
(RIBEIRO, A. José. 2015, p.92)

A ideia de Equilíbrio e do movimento se fazem muito presente na produção de José Resende. Mesmo quando este não aparece explicitamente em todas as obras, como é o caso de *Cabana do vento*, 2003, onde o movimento está enraizado na obra de tal maneira que torna-se imperceptível. Esses jogos são constantes, criando essa atmosfera cinética, como um desafio à própria gravidade. Como, por exemplo, o gracejo presente na suspensão dos cilindros metálicos suspenso pelas finas, leves e esvoaçantes camadas de *voil*.

Ao falar sobre o trabalho<sup>12</sup>, José Resende pontua como essa construção lembra um grande fole. Comparação intrigante, pois o artista revela que nas duas montagens da *Cabana do Vento* em 2003 no Centro Cultural São Paulo e em 2011 no Sesc Belenzinho, existiam ventiladores para impulsionar o movimento dos tecidos. No entanto a primeira montagem foi mais bem-sucedida sobre esse aspecto, pois o conjunto foi montado na entrada do edifício. Dessa forma, toda vez que alguém entrava no prédio acontecia uma movimentação na obra, causada pela corrente de ar gerada pelos deslocamentos dos transeuntes. Movimento que sem muito esforço conseguimos visualizar nos tecidos pendidos oscilando de um lado ao outro, exatamente como um fole que ao se movimentar sopra o ar para fora, gerando vento. No entanto inversamente proporcional, o comportamento de a *Cabana do Vento*, 2003, é um fole. Isto pois o último se movimenta gerando o vento, como dito anteriormente, e a obra de José Resende necessita do vento para colocar-se em movimento.

---

<sup>12</sup> Em conversa com a autora, via e-mail.

## Cinemagma



*José Damasceno, Cinemagma, 2000-2015.  
Madeira, estopa e vidro.  
Dimensões variáveis.  
Coleção do artista.*

Inúmeros filamentos de estopa coloridos encontram-se amontoados em um canto do espaço expositivo. Acúmulo que ganha proporções monumentais, agigantadas. Sobre o monte de fios pousa uma porta branca e seu respectivo batente. A porta está aberta, e no que seria seu local de passagem, entrada, nos deparamos com uma série de vidros transparentes. Que ao mesmo tempo bloqueiam o espaço, sem velar o que seria o outro lado da porta.

"Com certo espírito surrealista, a cena com a qual nos defrontamos institui, ao mesmo tempo, um lugar. Público e íntimo, dramático e lírico, fluente e estável, organizado e caótico."

(CANONGIA, Lígia. 2015.p.4)

Lígia Canongia, curadora da *exposição José Damasceno: plano de observação*<sup>13</sup>, coloca a instalação *Cinemagma, 2000-2015*, como um lugar. Talvez pelas dimensões que o trabalho atinge, e a sua relação com o espaço, mas principalmente pela presença da porta. A ideia de portal, configura o dentro e o fora, uma ação prestes a acontecer, o chegar ou o sair. Transformando a obra em um espaço, lugar onde coisas acontecem, em ritmo de passagem. Como um portão que comunica dois ambientes, duas dimensões. Uma leitura fantasiosa, fictícia próxima do cinematográfico e surrealista. Lígia Canongia relata também a impressão sobre o estado material da obra, uma vez que a leveza e a consistência da estopa não mais remetem a algo sólido, enfatizando esse caráter onírico da obra. Ou seja, que estaria entre o fluido e concreto, etéreo e real. Noção instigada não só pela estopa, mas também pela presença da transparência no vidro, que como a curadora coloca "os recipientes de vidro ali instalados funcionam como lentes, como instrumentos dilatadores e amplificadores da visão, atravessados pela luz"<sup>14</sup> Criando uma suspensão entre o ambiente de dentro e o de fora, entre uma dimensão e a outra.

Outra característica levantada por Canongia seria a do pensamento pictórico-escultórico presente em *Cinemagma, 2000-2015*. Fazendo analogia às pinturas de Jackson Pollock<sup>15</sup>, ela coloca a instalação como uma construção material que segue a mesma visualidade da pintura de Pollock. Como se os filetes de estopa se comportassem com os respingos de tinta, porém dando mais ênfase na matéria do que na cor, se fazendo presente enquanto massa, corpo, no espaço. Outro diálogo interessante que *Cinemagma, 2000-2015*, estabelece é com a obra *Venus of the Rags*<sup>16</sup>, 1967-1994, do artista italiano Michelangelo Pistoletto. Nesta obra há uma pilha de roupas coloridas. Em frente à pilha de tecidos, há uma escultura branca em mármore, uma vênus romana em tamanho real. Existe um enorme contraste entre o branco do mármore e a cor das roupas. Mesmo que os trabalhos tragam problemáticas e reflexões completamente diferentes, a semelhança das estruturas e da paleta de cores deve ser pontuada num diálogo no mínimo intrigante.

---

<sup>13</sup> Exposição *José Damasceno: plano de observação*. 20 de maio a 26 de julho de 2015. Santander Cultural, Porto Alegre.

<sup>14</sup> Lígia Canongia em texto curatorial da exposição *José Damasceno: plano de observação*. 2015.

<sup>15</sup> Imagem (11), Anexo I. p 147

<sup>16</sup> Imagem (12), Anexo I p.147

## Coberta/remendos



Rômulo Barros, *Coberta/Remendos*, 2016  
técnica mista sob Sapeca-neguin  
90cm X 110cm

Um quadrado de cobertor sapeca neguim<sup>17</sup> serve de suporte para a composição de retalhos, fitas e cordas de Romulo Barros. Pedacos de outros tecidos criam um jogo de planos e sobreposições enquanto duas linhas, uma verde e uma vermelha, feitas por uma fita e uma corda, respectivamente, guiam o olhar que passeia sobre o trabalho.

A técnica utilizada para fixar os diferentes elementos e materiais é a costura. Mas não se trata de uma costura sutil ou uma sutura cirúrgica, e sim uma costura explicitada. São elegidas linhas grossas e coloridas, explorando o contraste das várias cores, enfatizando a presença da linha. Romulo Barros trata a costura, como híbrido entre cozer e bordar. O mesmo ponto que garante a sustentação é também um elemento visual, vinculando funcionalidade e visualidade.

Esse trabalho faz parte de um conjunto que tem em comum o processo de experimentação com o material, o cobertor. A escolha deste material se dá a partir de dois fatores; O primeiro relativo ao baixo custo do cobertor; O segundo a familiaridade que o artista tem com o material. Romulo Barros conta<sup>18</sup> que sua mãe possui uma coleção de cobertores. Inevitavelmente a escolha deste cobertor como material base para a produção, é carregado de significações.

Uma delas, a afetiva, é estabelecida a partir dessa memória familiar afetiva que ele possui com a ideia do cobertor. O resgate da figura materna, pela memória do objeto. Há também a contextualização social, que atribui a este trabalho um cunho político. O cobertor sapeca neguim, por ser barato, é comumente utilizado por moradores de rua e pessoas de baixo poder aquisitivo. Levando *Remendos/Coberta*, 2016 para um lugar de discussão sobre essas pessoas em situação de vulnerabilidade.

Na composição do trabalho também podemos observar vários buracos que Romulo Barros explora de diferentes formas; com o uso de ilhoses, pelo preenchimento desses buracos com outros tecidos costurados ou pela ornamentação de suas bordas por pontos feitos com linhas coloridas. Esses furos perfurações e interrupções na composição são pensadas por ele a partir da ideia de ruptura, com vazios, espaços e abandonos que muitas vezes temos que tapar dentro de nós mesmos durante a vida, levando mais uma vez o trabalho para uma vertente ligado ao psicológico-social. Seja por meio dos moradores de rua, pessoas à margem da sociedade, esquecidas, seja pelos vazios pessoais ou pelos subjetivos.

---

<sup>17</sup> Tipo de cobertor popular, de baixo custo que ficou conhecido pelo nome sapeca neguim.

<sup>18</sup> Foi realizada uma conversa com o artista, que não pode ser registrada em áudio.



## Corpo re-construção



*Fernanda Magalhães, Corpo re-construção, Ação Ritual Performance.2003.  
Ação 13, 2011.*

*Corpo Re-construção Ação Ritual Performance* é um conjunto de ações que começou a ser desenvolvido pela artista Fernanda Magalhães em 2003. Essas ações envolvem sempre um trabalho de equipe, um grupo. Como preparação para a ação, os participantes realizam uma conversa em conjunto com a artista, onde discutem seus interesses e motivações em relação à proposição. Após o debate, cada participante, com o auxílio de uma outra pessoa, tem uma parte de seu corpo pintada para posteriormente carimbar,, transferindo a tinta sobre o corpo para um lençol branco.

A ideia do grupo, é resultante de um desejo de formar novos corpos, híbridos, pertencentes a qualquer um e a todos ao mesmo tempo. Mas as ações de *Corpo Re-construção Ação Ritual Performance, 2003*, não se limitam *apenas* na produção desses carimbos corporais, o trabalho desdobra-se em textos, livros de artistas, publicações, desenhos, gravuras, exposições e outras manifestações em diferentes suportes.

Fernanda Magalhães pontua a fase em que se iniciaram as ações como sendo um momento marcado pela descoberta de um câncer de útero. A artista já vinha investigando e desdobrando poeticamente a vivência e o lugar do corpo gordo, explorando todos os preconceitos e violências sofridas por ele. Passa agora também a questionar esse corpo que já se encontrara sofrido, marcado e rejeitado, mas que agora também “invadido pela doença”, “em colapso”.

Outro ponto que a artista enfatiza ao manifestar-se sobre o trabalho é a escolha do lençol como material de suporte para a impressão desses corpos. Fernanda Magalhães retoma uma lembrança da infância, quando ela desenhava sobre as costas do pai e a forma como a tinta das canetas era transferida para o tecido durante a noite. Também aponta a relação do sono com a morte, o momento do sono eterno, e da finitude dos corpos. Há também uma relação direta com o Sudário de Turim<sup>19</sup>, que conecta essa ideia de registro do corpo, lençol e morte.

“Texto quer dizer Tecido; mas enquanto até aqui esse tecido foi sempre tomado por um produto, por um véu todo acabado, (...) nós acentuamos agora, no tecido, a ideia gerativa de que o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo; perdido neste tecido – nessa textura – o sujeito se desfaz nele...”  
(Roland Barthes, O Prazer do texto; p. 82, 83)

---

<sup>19</sup> O Sudário de Turim ou Santo Sudário é um pedaço de linho que apresenta marcas, impressões de um corpo. Os cristãos acreditam ser o pano que enxugou o corpo de Jesus após a crucificação. Imagem (13) Anexo I - p. 148



## Dengo



*Ernesto Neto, Mar de Dengo,*  
2010.

Escultura-instalação  
MAM, São Paulo



*Ernesto Neto, Mar de Dengo, Tambor,*  
2010.  
MAM, São Paulo.

Uma enorme trama de cordas coloridas, compradas no SAARA ( Rio de Janeiro ) , toma o espaço expositivo da Grande sala do Museu de arte Moderna de São Paulo. Essa malha de tricô agigantada, presa ao teto, toma conta do ambiente, transformando-o. Dela pendem outras estruturas que dividem o espaço com “ objetoelementos” criando momentos específicos ao longo da instalação.

Ao todo, *Mar de Dengo, 2010* é composto por: *Suavêselva*<sup>20</sup>, gotas de tricô que pendem da trama presa ao teto, preenchidas por bolas plásticas coloridas, com diferentes cores e transparências, porém onde predomina a suavidade das cores; *Altos e baixos*, uma espécie de escada inspirada nas construções não oficiais e populares na praia do arpoador para facilitar o acesso até a praia; *Camelôcor*, conjunto de gotas, aonde há um jogo cromático entre cores primárias e secundárias e aonde elas são preenchidas com latinha das mesmas cores que suas tramas, latas de cervejas e refrigerantes que tiveram suas marcas apagadas; *DVDpixpeople*, estrutura inspirada na estética dos expositores de vendedores de DVDs piratas nas ruas; *Tambor*, o conjunto de instrumentos musicais incorporados pela trama de tricô, Ernesto Neto declara que este pode ser entendido como o “coração e origem de tudo”; Além dos *Camelôtotens*, *Camelôcar*, *Cachos*<sup>21</sup>, *Célulasbalanço*, e da *Camelôcama*, estruturas que são desdobramentos do tricô que se desdobra gerando essas outras construções ou objetos, que copiam, remetem à coisas comuns ao cotidiano do vendedor ambulante.

“ Estes Objetos que acompanham o *Mar de Dengo* são todos frutos objetivos da cultura do camelô, do mascate, do ambulante, da economia informal, do ilegal legal, da inteligência pela sobrevivência, da base da pirâmide social, marca profunda constante e provavelmente eterna da cultura brasileira, inventos para a vida, para viver, da cultura coquetel-mistura vida-total Brasil.”

(NETO, Ernesto. 2010, p.21)

Temática essa explorada por toda a “escultura-exposição” aonde o popular, e o camelô tem sua vivência explorada pelo artista. Ernesto Neto parte da vida para provocar sensações e percepções sensoriais no espaço. Explorando essas relações entre indivíduo e ambiente que muitas vezes se deixam passar despercebidas na correria do cotidiano, mas que são exploradas de maneira sensorial, pela instalação que promove rompimentos comportamentais, pela suspensão do espaço e força cada visitante “ inventar a sua própria gestualidade”<sup>22</sup>. Ou seja, instiga a relação com a própria vida e com o espaço pela consciência do próprio indivíduo, sem regras impostas previamente, a organicidade do comportamento.

---

<sup>20</sup> Imagem (16) – Anexo I p. 149

<sup>21</sup> Imagem (17) – Anexo I p. 150

<sup>22</sup> Felipe Chaimovich em *Vida Mole*, 2010.



## Desestruturas



*André Azevedo, Desestruturas 9,, 2014. Recorte e costura em tapete de tecido. 90 x 60 cm*

A partir dos populares tapetes de tiras de tecido André Azevedo cria as *Desestruturas*. O artista utiliza a técnica do corte e da costura para transformar os objetos, tapetes, já existentes no mundo, em novas configurações visuais/espaciais. Em 2015 participou da exposição coletiva LIMIAR, na SIM Galeria em Curitiba, onde os trabalhos *Desestruturas 9, 2014*, e *Desestruturas 10, 2014*<sup>23</sup> foram expostos e encontram-se no acervo.

"O assunto tratado nessas obras são territórios e os tapetes representam isso. Quando eu recorto e remonto as peças elas se abrem em espaços e pendem num ato de desterritorialização."

(AZEVEDO, André.2014)

Desterritorialização pode ser entendida como quebra de vínculos, rompimento de fronteiras. O tapete feito de tiras de tecido é confeccionado em um processo artesanal e minucioso onde se unem as tiras de tecido uma a uma até formarem uma superfície só, unificada. Ao cortar, desfazer e rearranjar essas superfícies, o artista está não só rompendo com os vínculos do próprio material e da conexão entre as tiras, mas também está rompendo fronteiras que permeiam o território da arte. Isto porque o tapete enquanto peça artesanal, popular, decorativa e doméstica não é pertencente ao lugar das belas artes ou das grandes artes. Mas quando o artista reconfigura este objeto, que deixa de habitar o chão e toma a parede como suporte, também ultrapassa as fronteiras do museu, da galeria. Se torna pertencente deste contexto artístico.

Outra relação que este trabalho pode estabelecer com essa problemática fronteira é a geográfica. Isto porque estes mesmos tapetes utilizados pelo artista possuem uma grande recorrência no interior do país, cidades e povoados ribeirinhos, lugares onde de fato, a cultura do artesanato se faz muito presente na sociedade.

O tapete, como dito anteriormente, feito a partir de retalhos de tecido, muitas vezes têm essa matéria prima proveniente da indústria têxtil. Fato curioso quando colocado em paralelo com a formação e vida profissional do artista. Graduado em Desenho Industrial, André atuou durante muitos anos na indústria da moda, travando um diálogo interessante, e até, constituinte de mais uma camada de desterritorialização no trabalho. Pois as *Desestruturas, 2014*, partem de um objeto feito a partir de descartes da indústria têxtil. Descartes que também já foram desprezados pelo artista, uma vez pertencente ao mercado de moda, e tendo como foco o produto final, não é resto. Porém esse material retorna ao trabalho do artista, ressignificado, enxergado com um novo olhar. Revisitando vínculos entre o que já foi e o que se torna.

---

<sup>23</sup> Imagem (27) Anexo I p.155

## Diluídas em água



Beth Moysés, frames do vídeo da performance *Diluídas em água*, 2011. Pinacoteca do Estado, São Paulo.



Beth Moysés, vestidos-relatos, fotografia, 2011.

*Diluídas em Água*, 2008, da artista Beth Moysés, foi realizada primeiramente em Zaragoza, na Espanha. Depois aconteceu também em Salamanca, 2009, São Paulo, 2011, e no Panamá, 2013. A ação é realizada com a colaboração de muitas outras mulheres, em torno de umas quarenta<sup>24</sup>. Essas mulheres são agrupadas em dois grupos distintos. O grupo de mulheres que sofreram algum tipo de violência, e por isso vivem em abrigos específicos que garantem sua segurança, e o grupo de mulheres que participam da performance anonimamente movidas pelo ideal de transformar a vida dessas outras mulheres.

As vinte mulheres que se encontram em situação de risco, elaboram os vestidos brancos. Recebem uma caneta vermelha e com ela transformam o forro do vestido em uma espécie de diário aonde relatam sua vida, suas dores. O segundo grupo de mulheres veste esses vestidos e portando um sabão em barra se deslocam em fila até o local onde acontecerá a lavagem dos vestidos. Chegando lá as mulheres tiram as vestes brancas revelando ao público as inscrições em vermelho. Vestindo apenas a anágua que se encontrava por baixo do vestido, essas mulheres se ajoelham e nas bacias que se encontram a sua frente começam a limpar os vestidos com a intenção de apagar as marcas, as histórias do primeiro grupo de mulheres. Após a lavagem os vestem novamente, molhados e sem textos, porém rosados e manchados, pois como a própria artista ressalta “nada sai por completo”<sup>25</sup> deixando também nas bacias, uma água vermelha, como sangue.

A separação dessas mulheres em grupos, se dá principalmente porque as mulheres que vivem em situação de risco precisam ter suas identidades preservadas, de modo que sua segurança continue garantida. Mas existe também a ideia de empatia, sonoridade<sup>26</sup>, onde uma mulher compartilha a dor da outra. Aracy Amaral assinala, “Esta artista não parte de conceitos abstratos nem meramente matemáticos. Seu ponto de partida é o ser humano”, mais precisamente a mulher e suas interações sociais. Aracy também questiona qual seria o poder da arte, pois nos trabalhos de Beth Moysés, performances, fotografias e vídeos sempre possuem um caráter político e com potencial transformador. A lavagem dos vestidos se dá de maneira praticamente ritualística, o grupo de mulheres em vestes brancas idênticas se desloca em fila e em silêncio até o local da ação. Quando chegam ao local destinado a ação, encontram bacias dispostas em círculo, uma para cada mulher. Os círculos simbolicamente evocam a noção de ritual, cerimônia, como um elemento constantemente usado em atos religiosos e espirituais, aproximando a ação das mulheres ao sagrado. De fato, levando a noção da empatia e de colocar-se no lugar do outro com uma ação com poder de transformação nas vidas dessas mulheres.

---

<sup>24</sup> Com exceção do ato realizado em São Paulo, 2011, na Pinacoteca do Estado onde participaram apenas 20 mulheres.

<sup>25</sup> Beth Moysés em descrição do trabalho, disponível no site da artista.

<sup>26</sup> “ Sororidade é a união e aliança entre mulheres, baseado na empatia e companheirismo, em busca de alcançar objetivos em comum. ” - Significados.com



## Divisor



*Lygia Pape, Divisor, 1968.  
Pano de Algodão, fendas  
30X30m*

Um plano branco com vários pontos feitos de cabeças, se movimentando pelo espaço. É a imagem que vemos a partir das fotografias e vídeos que registram o *Divisor*, 1968.

A estrutura é um pano branco, quadrado, com 30 metros de cada lado, superfície que abriga inúmeras fendas onde cada indivíduo se posiciona, deixando a cabeça acima do pano e o corpo abaixo dele. Uma pequena multidão que passa a compartilhar uma mesma vestimenta, compondo um grande corpo, um só organismo. O grupo, então, coloca-se em deslocamento num misto entre caminhada e coreografia.

*Divisor*, 1968, e *O Ovo*<sup>27</sup>, do mesmo ano, foram as obras citadas pela artista, Lygia Pape, quando em uma entrevista<sup>28</sup> foi indagada a respeito do interesse neoconcreto de integrar arte e vida, espectador e obra.

“O que eu queria fazer naquele momento era um trabalho que fosse coletivo, e que as pessoas pudessem repetir sem que eu estivesse presente. *O ovo* e o *Divisor* são estruturas tão simples que qualquer pessoa pode repetir. Ideologicamente este tipo de proposta seria uma coisa muito generosa, uma arte pública da qual as pessoas poderiam participar. Atualmente são Chamadas de *performances*” (Pape, Lygia. 1997. P.44)

Pontuando também que esses trabalhos são resultado de um momento em que o interesse era a “criação de novas linguagens” e de “misturas de categorias”. Além de que essas pesquisas funcionaram como “energia geradora” para outros trabalhos e de interesses que deixaram de ser um interesse central na sua produção mais recente.

No entanto, como a própria artista afirma, o desejo que a obra de arte fosse pública, concretizou-se em *O Divisor*, 1968, realizado diversas vezes sem a presença da artista, inclusive após seu falecimento. Como por exemplo na abertura da 29ª Bienal de São Paulo<sup>29</sup> em 2010, uma iniciativa que confirmou a independência da obra em relação a artista.

Contudo existem também realizações clandestinas, dessa maneira refiro-me às apropriações e cópias. Ainda durante a entrevista citada acima, a artista comenta, sem muito entusiasmo, episódios relativos ao uso do conceito do *Divisor*, 1968 em um desfile de carnaval entre outros momentos nos quais a ideia central do trabalho é deslocada para outros meios. A fácil repetição do *Divisor*, 1968, prevista e desejada por Pape, está em grande parte relacionada à banalidade dos materiais utilizados, tecido e o próprio corpo. Podemos enxergar, no entanto essas apropriações não como usos indevidos da obra ou plágios, mas sim como a absorção real do trabalho pela sociedade, na utilização pública de fato do trabalho.

---

<sup>27</sup> Imagem (6) disponível no Anexo I p. 144

<sup>28</sup> Entrevista realizada por Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla com a artista Lygia Pape em diversas visitas ao seu ateliê em 1997.

<sup>29</sup> Vídeo (1) - *O divisor*, 1968 sendo realizado na 29ª Bienal de São Paulo em 2010.



## Dopada



*Laura Lima, Dopada, 1997  
Da série Homem=Carne / Mulher=Carne,  
Tubo de crochê, camisola de tecido, comprimido para dormir e 1 pessoa = carne,*

tubo de crochê vermelho faz a conexão entre ela e a parede. A mulher veste uma longa camisola branca e permanece dormindo durante todo o período expositivo. Dopada, literalmente, isto porque ao participar desta instauração<sup>30</sup> a mulher participante recebe instruções acerca do trabalho e as suas ações, dentre elas a ingestão de um comprimido para dormir. A cada nova realização da obra, uma nova mulher é convidada a participar do trabalho.

*Dopada, 1997*, faz parte de uma série de trabalhos intitulada *Homem = carne/ Mulher = carne* da artista Laura Lima, essa pesquisa que começou a ser desenvolvida a partir de 1994, tem como uma de suas principais características a utilização dos corpos como matéria, carne, a ser manipulada, utilizada pela artista.

"Eu queria construir um sistema de mecânica crua, o corpo estava exposto na imagem da obra, sem mesmo ser um corpo em si mesmo – não tinha mais identidade -, podendo ser substituído por qualquer outro com características similares, em que existia apenas um trato entre quem participava realiza aquela 'imagem'." (LIMA, Laura. 2014 p.35)

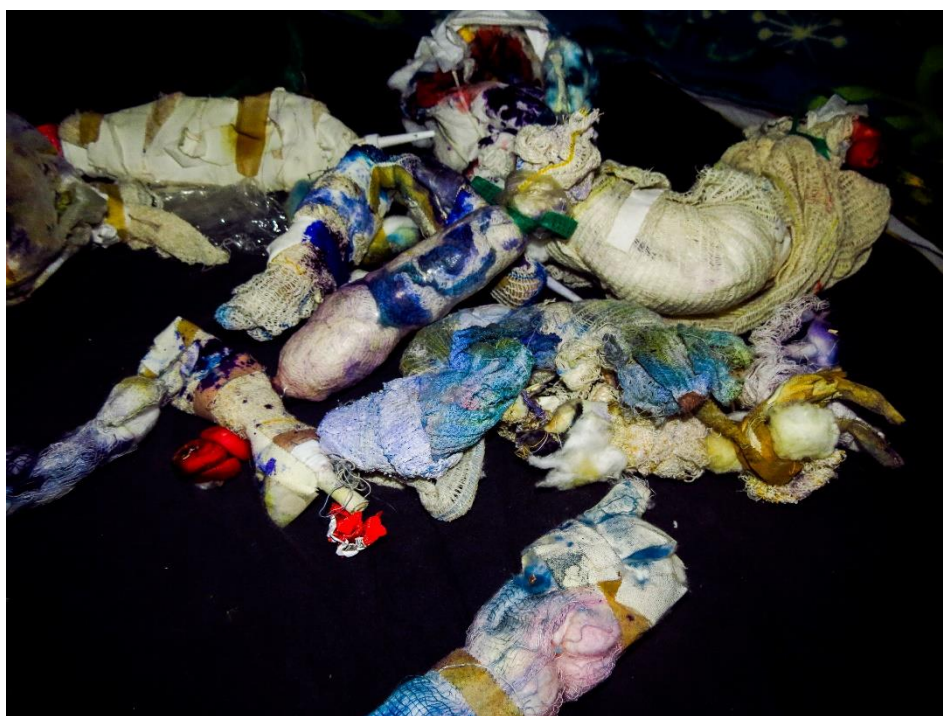
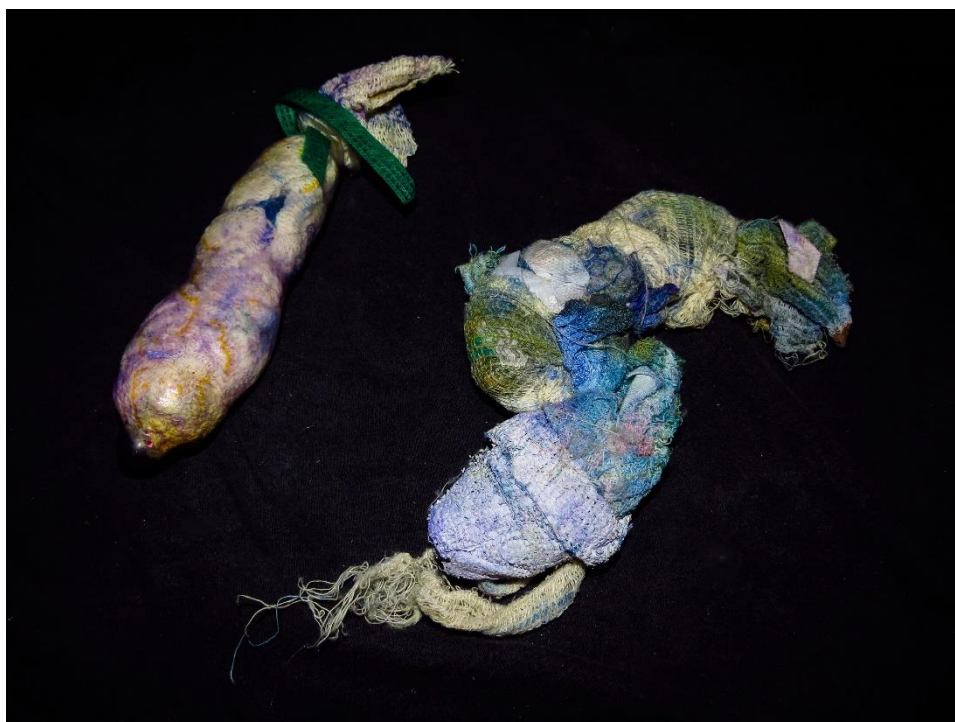
O ser humano reduzido ao corpo, com a perda da subjetividade. A artista fala sobre esses corpos e a sua apropriação deles como algo relativo ao animal domesticado. Cada trabalho, cada instauração pede um corpo com características diferentes. Existem ações para diversos corpos, para o velho, para a criança, para o homem, para a mulher, para o deficiente físico entre outras especificações sobre as características físicas corporais. Laura Lima escolhe um corpo como quem escolhe um papel ou uma tinta específica para uma pintura ou desenho.

Cada corpo carrega uma significação diferente, impulsionando reflexões específicas. Ao trazer uma mulher dopada, vestindo uma camisola e vinculada a uma massa de tricô vermelho a artista provoca associações entre a visualidade da obra, que possui elementos como uma camisola branca, uma mulher dopada e a cor vermelha ao imaginário do feminino, ao papel social da mulher, ao seu corpo e a sua história. Como exemplo, podemos pensar nesse espaço como um ambiente hospitalar. Isto se dá pelo espaço asséptico, pelo uso da camisola branca e do medicamento. O que poderia ser relacionado com a ligação entre o ser mulher e a histeria, que por muito tempo foi considerada uma doença típica e única das mulheres. Levando mulheres a internações e tratamentos psicológicos duvidosos. Outra leitura que a obra permite é a da associação à realidade violenta contra as mulheres, uma vez que o tricô vermelho que prende a mulher à parede, pode ser visto como uma citação ao sangue, com a mulher inconsciente, desprotegida, que continua presa à uma parede por uma objetivação desse sangue, da opressão, do medo bem representados pelo tricô vermelho.

---

<sup>30</sup> Por não se contentar com a categorização de seus trabalhos como performance, Laura Lima toma emprestado de Tunga o termo Instauração. "... Tunga havia dito que instauração seria algo entre a performance a instalação, com a finalidade de incorporar o problema dos vestígios que ficam no espaço expositivo após a performance." (LIMA, Laura. 2014 p.31)

## Dorfinhagem



*Rafael Fita, Dorfinhagem, 2016.  
Materiais diversos.  
Dimensões variáveis.*

Rafael Fita participou da exposição *Carnaval Cospobres*, que aconteceu de 30 de setembro a 14 de outubro na Galeria da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de Brasília – UnB. Nessa exibição ele apresentou duas obras *Forte Vulnerável de Brincar*, 2016, e *Dorfinhagem*, 2016.

Os golfinhos são pequenas estruturas formadas pela junção de diversos materiais. São utilizadas roupas usadas, roupas de cama, gazes hospitalares, preservativos de látex, chiclete, violeta genciana, fluidos corporais dentre outros elementos. As estruturas se dão, no entanto, pelo agrupamento desses pedaços de matéria por meio de torções, amarrações e incrustações que acontecem devido a própria viscosidade dos materiais utilizados. São esses organismos que compõe o trabalho *Dorfinhagem*, 2016.

Segundo Rafael Fita<sup>31</sup> os *golfinhos* foram denominados desta forma por serem praticamente organismos vivos e independentes, ele a via como criaturinhas flácidas e machucadas, cuja fragilidade da feitura resulta em uma constante fragmentação das peças. Dentre os materiais utilizados, aparecem com frequência o esparadrapo, as gazes, e outros elementos hospitalares, como anticépticos. O artista afirma que esses materiais foram conduzidos por uma aproximação com o machucado.

“Mas para o tardar do processo criativo aprendi a me desvencilhar dessa imagem de golfinho, criatura animal para ver elas de uma forma mais abstrata e expansível. Mas em geral eu gostava de pensar no golfinho, eu uma criatura aquática, uma coisa parecida como brinquedos de criança. ”  
(FITA, Rafael. 2016)<sup>32</sup>

Diria que a poética do machucado perpassa várias camadas deste trabalho. Essa construção de organismos a partir da aglomeração de tecidos, tramas e membranas, muito se assemelha a composição biológica dos seres vivos, composta por camadas e grupos de tecidos e células. Talvez por isso a ideia da pele esteja tão presente no trabalho. Pele que se rompe, que rasga, se machuca, precisando de constantes cuidados e curativos.

Outra característica relevante deste trabalho é a de atração e repulsão. Isto porque as diferentes texturas e cores dos materiais utilizados criam uma imagem confusa e curiosa, que desperta a vontade de investigação. No entanto, quando observados com atenção, sujeitos ao reconhecimento dos materiais utilizados, a repulsa é imediata. O amontoamento desses objetos descartáveis hospitalares por si só já causam uma sensação de perigo ou contaminação. Reação que é ainda enfatizada com a junção desses materiais a fluidos corporais, líquidos viscosos e lixo. Mas Rafael Fita pontua que apesar da natureza desses materiais, o trabalho é rico em afeto, e que as estruturas exigem ser tratadas com carinho, para que durem mais, devido a sua extrema fragilidade.

---

<sup>31</sup> Em conversa com a autora.

<sup>32</sup> Op. Cit.

## Em fim sós



Rodrigo Mogiz, *Em fim sós*, 2006, Instalação  
Fotografia da montagem durante a exposição Com quem tem bordado?  
Galeria IBEU – Rio de Janeiro, 2011.

*Enfim Sós*, 2006, foi pensada para a exposição coletiva Casa dos Espelhos que aconteceu na galeria de arte Celma Albuquerque, em Belo Horizonte também em 2006. O artista Rodrigo Mogiz, refere-se ao trabalho como sendo de umas das suas primeiras experimentações em relação a utilização do bordado como objeto, explorando sua tridimensionalidade.

A obra *Enfim Sós*, 2006 é composta por duas cadeiras de madeira dispostas lado a lado, de forma que lembram troncos. Cada uma das cadeiras possui uma almofada pousada sobre seu acento. O chão da Galeria IBEU<sup>33</sup>, feito de tacos, também em madeira, favoreceu a ambientação da obra, contribuindo com o deslocamento da mesma, que transmuta do ambiente expositivo, estéril e impessoal, para um lugar aconchegante, quase doméstico.

As almofadas, sobre as cadeiras, são desenhadas por diversos bordados. Figuras humanas e decorativismos dividem a superfície do tecido, acompanhados de bicos de renda adornam suas extremidades. Alfinetes, agulhas e carretéis também fazem parte da composição, são espetadas ou fixadas as almofadas por meio da costura. Ambas também possuem uma pequena peça em plástico que lembra um coração.

“ Procedimentos e tradição são ferramentas utilizadas nas narrativas do artista”<sup>34</sup>. Neste trabalho Rodrigo Mogiz apropria-se da tradição do bordado e da tradição do casamento. Portanto, faz uso de objetos e ações cotidianas para contar histórias íntimas. A instalação fala das relações amorosas e da união pelo casamento. Segundo relatos do artista<sup>35</sup>, as almofadas são analogias aos objetos utilizados durante a cerimônia matrimonial, na qual são trazidas as alianças para os noivos.

Tendo em vista o pensamento de Humberto Farias sobre a obra de Rodrigo Mogiz, supracitado, que olha para o trabalho pelo seu viés narrativo. Conseguimos perceber a construção lírica de seu título. Que por consequência instiga interpretações. Como uma história que se lê, como um conto de fadas contemporâneo.

Enfim sós. O que seria esse momento? Quando um qual um casal recém-casado compartilha da companhia apenas de um com o outro? Um momento tão subjetivo e complexo que se torna passível de inúmeras possibilidades e elucubrações. Rodrigo Mogiz afirma estar falando sobre um casal, onde um indivíduo mesmo na companhia do outro se sente solitário. Mas o artista, no entanto, aborda o tema de forma fluida, criando lacunas que podem ser preenchidas de diversas maneiras. Dando complexidade ao tema, enriquecendo o trabalho.

---

<sup>33</sup> A instalação foi montada em 2011 na Galeria IBEU, Belo Horizonte, para a exposição individual do artista. *Com quem tem bordado?*

<sup>34</sup> Humberto Farias em texto curatorial para a exposição *Com quem tem bordado?* 2011.

<sup>35</sup> Em conversa com o artista via Facebook. Disponível no Anexo II.



## Escuto histórias de amor



Ana Teixeira, *Escuto histórias de amor*, 2005.  
Fotografia de registro da ação em São Paulo, 2011.

Em 2005 a Artista Ana Teixeira começou a ocupar praças, parques e vias públicas, dispondo duas cadeiras uma ao lado da outra, em meio a uma placa com o seguinte texto: *Escuto histórias de amor*. Frase que dá nome ao trabalho e sempre escrita na língua local. *Escuto histórias de Amor*, 2005 foi realizada em nove países diferentes.

Durante essas ocupações das ruas, a artista sentava-se em uma das cadeiras e a outra fica vazia, servindo como convite aos passantes que quisessem se sentar e e compartilhar com ela suas histórias amorosas. Toda a ação é documentada por meio de vídeos. Estes não tinham como objetivo gravar a fala das pessoas, nem documentar suas histórias. Por isso, foram gravados a certa distância do local da ação, não capturando a conversa sonoramente, apenas as imagens da ação com o som contaminado e ruidoso das ruas.

Desde o momento em que Ana Teixeira se senta para esperar a primeira história, até o fim da última delas, coloca-se na ação, o tricotar de uma peça em lã vermelha ininterruptamente. A ação de tricotar contribui para a construção de um lugar aconchegante, aproximando a artista e o transeunte. Isto porque não se trata apenas de uma ação que expande o espaço íntimo da artista para as ruas, mas também porque trata de uma ação que reflete interesse e apreensão daquilo que lhe está sendo dito.

"Se o sono é o ponto mais alto da distensão física, o tédio é o ponto mais alto da distensão psíquica. O tédio é o pássaro de sonho que choca os ovos da experiência. O menor sussurro nas folhagens o assusta. Seus ninhos - as atividades intimamente associadas ao tédio - já se extinguíram na cidade e estão em vias de extinção no campo. Com isso, desaparece o dom de ouvir, e desaparece a comunidade dos ouvintes. Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história." (BENJAMIN, 1994, p.205 apud FRANÇA, Cláudia. P.8. 2014)

Walter Benjamin diz que as histórias se perdem quando não são contadas por uma segunda vez, e isso seria resultado do costume de tecer ou fiar terem se extinguido, enquanto se ouve uma história,. Claudia França usa essa fala para questionar o papel de Ana Teixeira como ouvinte, porque segundo tal pensamento a artista seria o receptor ideal para repassar essas histórias, uma vez que ela tricota enquanto as ouve. No entanto Ana Teixeira afirma não se lembrar das histórias em detalhes, não compartilha os fragmentos, mas deixa que os pontos do tricô abriguem essas memórias. Dessa forma a peça em tricô vermelho, ora entendida como manto, ora entendida como cachecol, seria a prova material da existência dessas conversas, como vestígio da ação. Mais que isso, assume um lugar de materialização das próprias histórias. Uma vez que elas não são registradas nem pela memória da artista, que admite o esquecimento, nem pelos vídeos, mas como a própria Ana Teixeira relata-as histórias ficam guardadas nas tramas do tricô. Em 2012, com o fim das ações, a peça chegava a ter cerca de nove metros de comprimento.



## Estamos todos tentando nos sentir em casa



Ursula tautz, *Estamos todos tentando nos sentir em casa*, 2016

Instalação

Balanços em madeira suspensos por cabos de aço dourados e costurados com linhas douradas

30 X 50 cm (cada)

Coleção particular

A Obra *Estamos Todos Tentando nos Sentir em Casa*, 2016, da Artista Úrsula Tautz também fez parte da exposição *Aquilo que nos Une* que aconteceu na Caixa Cultural do Rio de Janeiro também em 2016. Este trabalho consiste em cinco balanços suspensos por cabos de aço. Cada um deles possui um desenho de um mapa de uma cidade diferente, Graftschatz Glatz /Ullersdorf an der Biele, Santa Cruz do Sul, Manaus e Rio de Janeiro. Os desenhos são formados por perfurações na madeira dos bancos e esses furos são bordados por fios dourados. Fios que contribuem para a formação da figura desenhada, também servem de ligação entre os bancos. Isto porque um mesmo fio é utilizado em mais de um banco, unindo-os ao mesmo tempo que um grande emaranhado dourado se forma.

"Os desenhos, incompletos, sugerem caminhos por fazer ainda, histórias a serem contadas em busca de um final. Em tudo encontramos uma trajetória de vida, locais por onde a artista passou, viveu ou de onde herdou lembranças. Da Polônia para o Brasil, a estrada leva a várias cidades afetivas que agora Ursula fixa com delicadeza; sem, entretanto, demonstrar fragilidade"  
(PORTELLA, Isabel. 2016, p.82)

As inúmeras linhas douradas podem ser entendidas com possíveis rotas, de uma cidade a outra. Trajetos esses dentre os ficcionais e os reais, todos afetivos. Caminhos feitos e refeitos repetitivamente. Como um ciclo de diásporas, deslocamentos constantes. "–Pesquisando as relações que envolvem o habitar, o pertencer, a artista utiliza a (re) significação do espaço para o desenvolvimento de suas questões: a inquietação, um certo mal-estar permanente, condição pós-moderna de ser estrangeiro na própria terra." <sup>36</sup>

"Úrsula Tautz faz uma viagem de buscas. Intrigada com a trajetória familiar, vai ao encontro do passado que não conheceu, mas que está sempre presente, povoando de lembranças e memórias o seu cotidiano. Refazer o caminho percorrido por seus parentes é um impulso vital, necessário e urgente. Mais do que tudo a artista procura a sua história, seus locais de pertencimento, suas raízes. É importante que nada fique esquecido. Nem a guerra, nem a fome, nem a casa da Polônia e seus arredores. Refazer ciclos ajuda a aplacar angústias e sentimentos de falta, mas nunca o estranhamento do não pertencimento!"  
(PORTELLA, Isabel. 2016) <sup>37</sup>

A utilização da costura evoca o íntimo, propiciando também uma associação a aquilo que é próprio do lar, questão que a artista também problematiza, quando questiona essas relações de não pertencimento, de morada e de ancestralidade. A ação de coser provoca esse sentimento de união, de uma pequena multidão. Contribuindo para a construção do imaginário de um povo, uma sociedade. A identificação de um indivíduo com um grupo que se dá por laços que são estabelecidos uma a um, conexões que são travadas ponto a ponto. Um processo lento, desgastante e que reflete esse processo lento e repetitivo de feitura em sua visualidade.

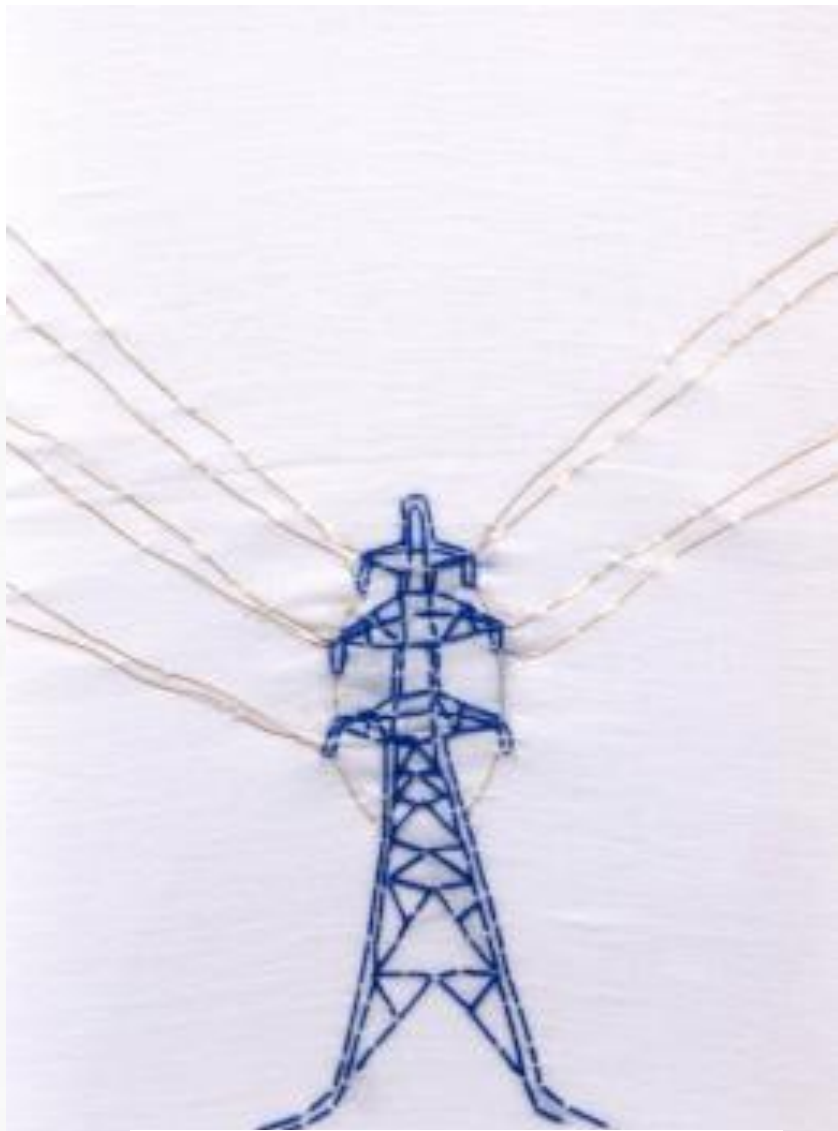
<sup>36</sup> Isabel Portella em texto sobre a exposição Lugar Familiar, disponível no site da artista.

<sup>37</sup> Op. Cit.

## Eu quero você



Elisa Castro, sem título, 2013.  
Da série Eu Quero Você,  
bordado com linha e fio de ouro sobre  
linho,  
39 x 29 cm



Elisa Castro, sem título, 2013.  
Da série Eu Quero Você,  
bordado com linha e fio de ouro sobre  
linho,  
35 x 23 cm

É PRECISO NÃO  
DESVIAR DE  
SI MESMO

Elisa Castro, sem título, 2013.  
Da série Eu Quero Você,  
bordado com linha e fio de ouro sobre  
linho,  
20 x 28 cm



Elisa Castro, sem título, 2013.  
Da série Eu Quero Você,  
bordado com linha e fio de ouro sobre  
linho,  
29 x 32 cm

*Eu Quero Você* é o nome que leva a série de bordados, 2013. Derivada da ação, que leva o mesmo nome, que a artista Elisa Castro realizou no Museu da República no Rio de Janeiro em 2012.

Duas poltronas azuis, uma em frente a outra. Uma delas, ocupada pela artista, a outra, disponível para quem se dispusesse a conversar. Elisa colocou-se nesta atitude performática durante dois meses, escutando e compartilhando-se com os visitantes do museu. A ação não se desdobrou apenas nos desenhos-bordados, mas também em uma instalação na qual fotos, trazidas pelas pessoas, são projetadas juntamente ao áudio de trechos relativos a algumas dessas conversas.

A artista relata que a experiência desses compartilhamentos foi intensa. Ora se deparava com reclamações e críticas acerca do museu, "coisas que não queria escutar", ora viveu momentos de partilha, "histórias de todos os tipos" de onde nascem os desenhos-bordados. Desenhos que não se tratam de ilustrações dessas histórias, mas que serviram de "matéria e instrumento" para sua feitura. São resultados do misto entre as histórias contadas e de como elas tocam a história da própria artista, que diz ter-se envolvido tanto com as histórias a ponto de agir como a pessoa, explicitando a ruptura das fronteiras entre o seu eu e o do outro.

Elisa também fala sobre a sua escolha de materiais. O bordado foi elegido por tratar-se de um processo demorado e minucioso. "O suficiente para evocar a demora da confusão de tantas linhas dos outros desenhando em mim"<sup>38</sup> ao contrário do desenho com grafite que a artista chamou de próprio dos "desejos rápidos". Também pontua a questão afetiva que estabelece com o bordar, em relação a sua avó, que foi quem a ensinou costurar e representa um símbolo de afeto. As linhas utilizadas, é uma linha azul, como as poltronas utilizadas durante a ação, e os fios de ouro, escolhidos porque o ouro "além de material simbólico das alianças, é um grande condutor, e, como pode-se perceber, eu me interessei muito pela energia trocada e pela condução nas relações." <sup>39</sup>

Este trabalho, como outros da artista, questiona o ser, o eu. coloca o seu olhar sobre o outro como um espelho, ou como uma projeção das possibilidades de si mesma. Investigando relações, contatos, afetividade e subjetividades de outras pessoas e trazendo essas vivências para

---

<sup>38</sup> Bernardo Mosqueira em Crítica: Elisa Castro: "EU QUERO VOCÊ", 2012.

<sup>39</sup> Bernardo Mosqueira. Op,cit.



## Eu te amo



*Lia Menna Barreto, Eu te amo, 2014  
135 X 135 cm  
simulacros plásticos e organza de seda pura*

*Eu te Amo, 2014*, bordado sobre um pedaço de organza de seda cor de rosa, traz sobre o tecido fino um delicado desenho de pequenos pássaros e ramalhetes de flores. Este trabalho faz parte da série cuja a artista expôs na Galeria Bolsa de Arte em São Paulo, na mostra Bordados, de 21 de outubro a 22 de novembro de 2014.

"E, nessa série, os bordados contam uma história romântica. As dez peças medem 135x135cm e falam de uma paixão que amadureceu e virou amor. Os nomes das peças entregam os momentos. "Cada trabalho tem um título sugestivo que reunidos dão dicas do ocorrido. Por exemplo, há o *Passeio no Parque, Amor Antigo, Beijos, Moça de Taiwan, Eu te Amo, Sim, Comigo, Flores Namorando*, etc." (GLORIA, Rafale. 2014)

Lia Menna Barreto utiliza de seu bordado para contar histórias, afetos e emoções. Nas composições feitas pela artista são comuns alusões ao bordado tradicional, de ornamento, delicado e cheio de pequenos detalhes e firulas. O tipo de bordado reconhecido como delicado, feminino. No entanto seus bordados vão além do tema, do desenho e possuem uma forte ligação com a técnica.

"Sobre o seu processo criativo, ela conta que se iniciou em 1996, quando fez a primeira aplicação de plástico sobre seda para uma exposição no Rio de Janeiro. A penetração dos objetos de plástico nas tramas da organza de seda pura se dá com a aplicação de calor feita com ferro de passar roupa, dando origem ao bordado *fake*, explica. Pode-se dizer que a técnica de fundir objetos através do calor vem sendo utilizada e desenvolvida pela artista há quase vinte anos, e se tornou sua marca registrada. Um exemplo disso foi a sua participação na Bienal do Mercosul de 2003, na qual todo trabalho consistia em um ateliê de artista que esquentava e fundia animais de borracha com ferro quente." (GLORIA, Rafael. 2014)

Os bordados de Lia Menna Barreto não são feitos da maneira tradicional, nem com linha e agulha. Tratam-se de simulacros de bordados comuns. Ela utiliza animais, bonecas e peças de plástico fundidos ao tecido com o auxílio do ferro de passar roupa para formar seus desenhos. O plástico dos brinquedos derretidos penetra na trama do tecido unindo-se a ele. Unindo tecido e plástico de maneira que as peças achadas pareçam ser desenhos costurados no tecido. Essa técnica explorada pela artista marca sua produção desde os anos 90. Quando iniciou sua pesquisa com os animais e as bonecas de plástico.



## Os-Ex-votos



Bené Fonteles,  
*Ex-os-votos/obra aberta*, 1999-2006.  
Objetos doados por amigos e conhecidos  
de 1976 a 99, costurados sobre fundo de  
rede do Ceará,  
Exposição a Dessacralização da Arte,  
SESC-Pompéia-SP.  
Fotografia de B. Fonteles



A cantora Célia Porto veste *Ex-os-votos / obra aberta*, 1999-2006, para o encarte do do CD Palhaço Bonito.  
Fotografia de M. Petrillo

Sobre uma rede de pescar, oriunda do Ceará, Bené Fonteles costura diversos objetos. Estes que foram acumulados pelo artista ao longo de 23 anos, durante os anos de 1976 a 1999, através de doações feitas por pessoas próximas. O artista nomeia a obra de *Os-Ex-Votos, 1999-2006*. Referência direta a tradição religiosa dos ex-votos. Estatuetas, pinturas e diversos outros objetos oferecidos pelos fiéis aos santos como agradecimento pela concretização dos seus pedidos e graças alcançadas. Em *Os-Ex-Votos (1999-2006)*, de Bené Fonteles, essa materialização é relativa às relações interpessoais e “encontros íntimos”<sup>40</sup>.

A produção de Bené Fonteles é rica no uso de elementos próprios do popular, do místico, do ritualístico e do sagrado. O artista utiliza com frequência objetos apropriados, pertencentes muitas vezes a contextos pessoais, doméstico, cotidianos e religiosos. Sempre objetos com forte significação cultural.

“É evidente que a questão do têxtil como suporte, assim como a simbologia do manto como atributo do sacerdócio, que evoca a participação do xamã no sagrado, assim como a referência do *Manto de Apresentação* de Arthur Bispo do Rosário (1909/11 – 1989) estava no horizonte de criação de Fonteles, desde, pelo menos, 10 anos antes” (PUGLIESE, Vera. 2013.p.58)

A Ideia do Xamã aqui se faz fortemente presente, tanto pelo aspecto ritualístico presente no trabalho, que evoca o divino, o sagrado e o mágico sem referir-se a um deus ou religião especificamente, quanto pelo caráter totêmico, de objetos com cargas energéticas, simbólicas e místicas. O manto de Bené Fonteles é confeccionado a partir de uma rede de pescas. Pensando praticamente sobre a ideia de uma narrativa, poderíamos falar sobre uma mágica que provém das águas e das pessoas. Como se com o passar da vida, a rede peneirasse as relações e afetividades retendo apenas um objeto que contivesse a síntese dessas afetividades.

Como no *Manto de Apresentação*, de Arthur Bispo do Rosário, com o qual partilha a ideia de síntese, como sua grande obra às suas relações pessoais, pois Bispo do Rosário bordou em seu manto o nome das pessoas pelas quais gostaria de interceder quando se apresentasse no paraíso. Sobretudo, além da ideia de vestir-se com o sagrado, sendo a vestimenta, aquilo que se encontra mais próximo ao corpo e, portanto, do indivíduo. Vestir-se do sagrado é se colocar entre ser e mundo, como uma espécie de escudo ou lente que antecede e mede a percepção do indivíduo.

---

<sup>40</sup> Vera Pugliese em *Os sudários de Bené Fonteles e o Chemin de la Croix de Henri Matisse e as Stations of the Cross de Barnett Newman: pathos e anacronismos na história da arte*. 2013. P. 57.

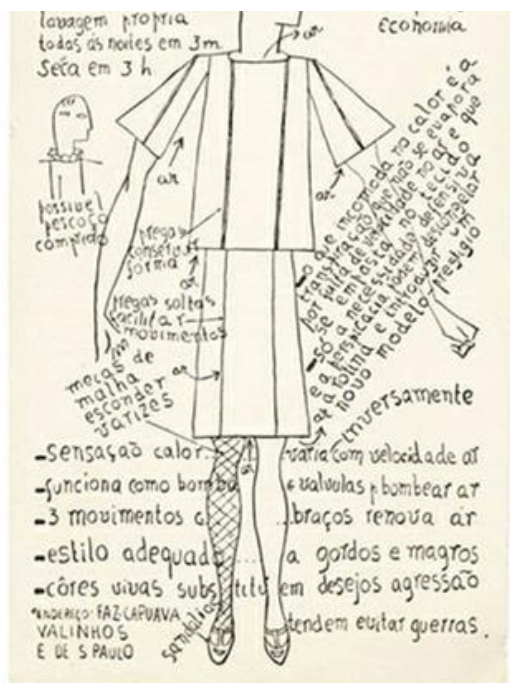


### Experiência n° 3



NEW LOOK E VERAÕ - 2 PÉCAS NOV.º 1956

Flávio de Carvalho, Experiência nº 3, 1956.



"New Look", blusa: 60 cm, saia: 60 x 50 cm, traje do "novo homem dos trópicos", Flávio de Carvalho, 1956 [Exposição "Sob um céu tropical". James Lisboa Escritório de Arte, 25 ago./26 set. 2009]

Em 18 de Outubro de 1956, Flávio de Carvalho percorreu avenidas movimentadas do centro de São Paulo exibindo o seu *New Look tropical*, traje desenvolvido pelo próprio artista. Uma vestimenta que contesta a moda vigente. Problematizando, portanto, a aderência de uma moda europeia desatualizada, com forte influência do século XVII. Esta pesquisa mostrou-se gradativamente ao público pelas publicações de 39 artigos, veiculados aos domingos no jornal *Diário de São Paulo*, e culmina no desfile pelas ruas da capital paulista.

O traje consiste em um blusão e um saíote desenvolvidos de modo a facilitar a circulação do ar de acordo com o movimento do corpo. A gola do blusão não aperta nem incomoda, é apenas um “elemento de destaque”, uma meia, de “malha de pescador” ou arrastão, com a função de esconder imperfeições das pernas, como o Flávio de carvalho explicou, e a sandália que se trata de uma sandália de uso comum.

“Os desfiles de Flávio de Carvalho na passarela das ruas, exibindo o seu *new look*, não vieram de uma decisão repentina, objetivando apenas chocar pelo ineditismo ou divertir pelo exótico. Nada foi improvisado. O assunto foi objeto de longos estudos e levado muito a sério.”  
(Jr. Sangirardi. 2010. P.7)

O *New Look Tropical*, 1956, fala sobre a importação de costumes, modismos e formas de viver estrangeiras, principalmente norte americanas e europeias. Aborda a questão do traje social pensado para um outro clima, que não o brasileiro, e seguindo padrões de cortes e cores semelhantes aos de séculos passados. O interesse pelo vestir, pode ser entendido como uma reverberação do interesse pelo comportamento humano e a maneira que o homem se coloca, interage e contribui com o ambiente em que se encontra.

Outro exemplo desta pesquisa de Flávio de Carvalho é a *experiência n° 2*<sup>41</sup>, 1931, quando “durante uma procissão de Corpus Christi ele usa um vistoso boné verde de veludo e caminha de forma atrevida na contramão dos fluxos dos fiéis.”<sup>42</sup> Essa experiência provocou uma reação agressiva por parte da comunidade religiosa presente, que se sentiu extremamente ofendida pela atitude do artista, culminando no seu quase linchamento, que precisou de intervenção policial.

Flávio de Carvalho, que possui a formação de arquiteto passou muitos anos investigando essa relação entre o homem e o espaço em que ele habita. Quando essa pesquisa atingiu a questão do vestuário, trouxe o interesse por um embate mais direto entre indivíduo, sociedade e espaço, pois a forma como o indivíduo se veste é a forma como ele se apresenta ao mundo. É uma relação que possui uma série de códigos e significações que o artista questiona, colocando em

---

<sup>41</sup> A *Experiência n° 2*, 1931, de Flávio de carvalho não possui nenhum registro fotográfico, mas culminou na escrita do livro *Experiência n. 2, São Paulo, Irmãos Carvalho, 1931*. Imagem (1) Anexo I p.142

<sup>42</sup> Luiz Camilo Osório em *Flávio de Carvalho*, 2010, p.19.

## Faz Parte



Carlito Carvalhosa, *Faz parte*, 2008.  
tnt, alumínio, espelhos, lâmpadas fluorescentes, som, vidro  
375×1800×500cm

Uma sala dentro de outra sala. Dessa forma a obra *Faz Parte, 2008*, de Carlito Carvalhosa é descrita por aqueles que a visitaram. " ... espécies de duplicação do cubo branco das galerias"<sup>43</sup>, isto porque do teto pendem tecidos brancos, leves e translúcidos, que acompanham o formato das paredes. O que faz com que apenas reste um pequeno corredor, entre a parede da galeria e a parede de pano. Parede esta que não possui janelas nem portas, nem entradas nem saídas. " ... o pano não simula uma parede, ele é uma parede que esconde outra parede nua. As paredes e o teto de pano reconstroem o lugar, mas de dentro para fora. "<sup>44</sup>

São construídos dois ambientes, o de dentro e o de fora. O de dentro pode ser adentrado por qualquer parte da sala, basta levantar a parede de pano e penetrar o espaço interno, uma vez que o tecido não possui aberturas. " O lado de fora é apertado, dentro é amplo. "<sup>45</sup> O de fora é um corredor formado pelo espaço entre tecido e a parede, num caminho contínuo e sem destino. Espaço que se forma um corredor de vento, criado pelo próprio transeunte, que com o deslocar de seu corpo movimenta o ar em torno de si, gerando vento que movimenta as paredes de pano.

Toda a instalação ainda é invadida por um som, ruídos. Este era gravado durante todas as noites. Após o encerramento das visitas e o fechamento da galeria, um microfone instalado no ambiente grava os ruídos da noite no espaço desabitado. O som, resultante desta gravação era reproduzido no dia seguinte na galeria, durante o período de visitação aberto ao público.

"A exposição 'Faz Parte' tem esta sobreposição de duas existências que parecem ser de tempos e até de lugares distintos, que se realizam no mesmo lugar e ao mesmo tempo. Pois mesmo o ruído sendo uma gravação do que já aconteceu, ao ser reproduzido, volta a ser ruído junto com o ruído presente na rua. " (BRACHER, Beatriz. 2008 p.1)

Concisa, *Faz Parte, 2008*, não pretende ser aquilo que não é. Por ser exatamente o que se propõe, não é quase nada. Propondo o vazio, como uma tela em branco ou uma galeria sem quadros, se permitindo ser praticamente qualquer coisa. Se torna um espaço em suspensão, que pode abrigar o hoje ou o amanhã e até a coexistência desses dois tempos. Pode ser dentro e fora, pode ser ventania ou vácuo.

Um possível diálogo deste trabalho é a obra *Cabana do Vento*<sup>46</sup>, 2003, do artista José Resende. Em ambos os trabalhos os artistas utilizam tecidos brancos, pendurados junto ao teto do local expositivo e exploram a ideia do vento, da movimentação do ar, pelo deslocamento do espectador transeunte. As duas obras também carregam a questão do lugar em suspensão, uma atmosfera praticamente etérea.

---

<sup>43</sup> João Bandeira em *Faz Parte, 2008*

<sup>44</sup> Beatriz Bracher em *Nada faz parte ou duas vezes vazio*, 2008.

<sup>45</sup> Op. Cit.

<sup>46</sup> Catalogada nesta pesquisa, p. 20

## Felicidade



*Nazareno, Felicidade, 2010.*  
Crochê  
33 x 40 cm  
Edição 12

Um retângulo preto feito em tricô, possui forma orgânica e irregular. Resultado do uso de diferentes pontos e sentidos do crochê, evidências e rastros do trabalho feito à mão. Esta escultura em crochê abriga em seu centro a palavra “felicidade” com letras brancas garrafais, irregulares, tecida com o próprio crochê. O retângulo ainda possui algo semelhante à duas alças, utilizadas para a montagem do trabalho, fixando-o junto a parede. Da peça pende uma linha, uma sobra da mesma linha utilizada no tricotar, que não só possibilita o desfazimento do trabalho mas também evidencia a frágil existência do mesmo, numa eminência de descoser-se.

“Em *Felicidade*, escultura em crochê, o fundo preto suscita a ideia de luto, em contraposição ao sentido da palavra escrita. A felicidade como construção pode ser desfeita com um simples puxar de linhas; as fragilidades das certezas que desmoronam diante de nós, como pontos dados sem nó.”  
(PORTELA, Isabel. 2016 p. 68)

Como Isabel Portela pontua, “O processo de produção da artista parte de uma visão apurada do cotidiano.”<sup>47</sup> sendo comum a abordagem de questões relativas “à memória e a fragilidade do ser contemporâneo”. Nazareno busca nas emoções desses indivíduos, a vivência com o mundo moderno, as tecnologias e a cidade. No caso de *Felicidade, 2010*, o artista escava angústias de uma geração na qual a depressão, ou seja, a falta da felicidade se tornou uma das doenças mais comuns entre os jovens.

Nazareno traz essa subjetividade hodierna, por meio da associação a uma técnica tradicional, milenar, considerando a tradição têxtil. O uso do tricô e do tecido apontam para a utilização de uma tecnologia analógica e ancestral, remetendo tanto à ideia de um tempo passado quanto ao lugar doméstico, cotidiano e de aconchego. Associações que quando pensadas em conjunto, evocam praticamente de imediato a memória e um saudosismo melancólico.

Já a fragilidade se faz presente na própria materialidade do trabalho. Resultado de um processo de feitura, delicado, demorado e manual, onde o tecido e o tricô por consequência evocam todo um imaginário da delicadeza. O sentimento que é enfatizado pelo fio solto, pois explicita a vulnerabilidade da existência da obra. Processo que também pode ser associado à construção da felicidade, como na obra, a felicidade feita ponto a ponto com muito esforço. Ou seja, é algo que não se possui facilmente, mas que depois de pronta, pode se desfazer rapidamente, deixando de existir com uma velocidade desproporcional à que foi necessária para atingi-la.

---

<sup>47</sup> Isabel Portela em Catálogo da Exposição Aquilo que nos. Une, 2016, p.58.



## I love you



*Ana Miguel, I love you, 2000. Vista da Instalação na galeria ECCO Brasília. Tecido, lã, dentes, cera rosa, e macanismos variados. 400 X 400 X 330 cm.*

Uma grande teia vermelha pende do teto da galeria de onde surgem quatro extremidades. De cada uma das extremidades brota uma aranha feita de linhas e dentes que tremem quando acionadas. Abaixo desta grande teia encontra-se uma espécie de cama, colchão ou futon branco. Sobre ele travesseiros com desenhos de corações que emitem o som de palavras doces e amorosas. A instalação de Ana Miguel, configura-se de maneira aconchegante e convidativa, deixando os visitantes a vontade para deitar, descansar e até dormir em seu interior.

O legado de Ariadne é uma das heranças atribuídas a Ana Miguel por Marília Panitz<sup>48</sup>. Comentário pertinente a ser mencionado quando falarmos de uma obra na qual nos deparamos com uma grande teia. As aranhas em questão, foram confeccionadas pela própria artista, e se analisarmos as aranhas pela sua materialidade, podemos dizer que elas são também em parte humanas. Feitas de tricô e dentes humanos, são, portanto, híbridos entre linha e DNA humano. Como ainda colocado pela crítica Marília Panitz, a própria artista é aranha, isto porque é portadora da habilidade feminina de transformar linhas em tecidos, e de tecer suas teias com palavras/matérias que fazem pulsar outras vozes, uma herdeira de Ariadne.

Ana Miguel faz parte de um grupo de artistas, que desenvolve sua pesquisa a partir de 1980. Conhecidos como Geração 80, esses artistas realizam uma produção que já se iniciou sem grandes amarras. Neste momento, grande parte dos artistas desenvolvem linguagens com características experimentais, como instalações, intervenções e performances. Paralelamente, crescem os movimentos feministas e as mulheres passaram a impor-se cada vez mais como sujeitos políticos.

“Nesse momento de profundo debate social feminista, essas questões também encontraram equivalência na produção artística de mulheres como Lygia Clark (1920-1988), Anna Bella Geiger (1933), Ana Maria Maiolino (1942), entre muitas outras. Artistas ainda mais jovens como Ana Miguel, Cristina Salgado e Rosana Paulino expressam – também vinculadas a essas produções políticas – uma rebeldia contra a condição histórica de submissão das mulheres.”  
(TVARDOVKAS, S. Luana, 2010.p 67)<sup>49</sup>

Ana Miguel é a aranha que tece uma teia que fala pelo outro nas vozes que falam de amor, do íntimo e do universo feminino. Uma poética que se serve de imaginários relativos a maternidade, sexualidade, amor e sonhos, com o uso de objetos como linhas, tecidos, pérolas, agulhas, alfinetes e dentes para ativar tais questões. Abordando esses temas e problemáticas com um humor quase aterrorizante, porém sem deixar de ser fascinante.

---

<sup>48</sup> Marília Panitz. Em O riso da aranha, 2001.

<sup>49</sup> Todas as artistas citadas possuem obras presentes nesta catalogação.

## Incorporáveis



Maria Lynch, *incorporáveis*, 2011.  
Performance.  
Oi Futuro e no SESC 24 Horas, Píer Mauá, Rio de Janeiro. 2011.

Criaturas fantásticas que ganham vida interagindo entre si, brincando. Esses corpos estranhos fazem pequenas acrobacias, se arrastam e repousam no chão. Comportam-se como seres bizarros, exóticos como de fato são. Esses organismos foram gerados por Maria Lynch a partir de vestes elaboradas por ela. Uma mistura de cores exuberantes, prolongamentos acolchoados, malhas e enchimentos. Esses trajes transfiguram a figura humana, tornando-a outra coisa, outra espécie, um ser fantasioso digno de pertencer ao universo do sonho, do inconsciente. A performance *Incorporáveis*, 2011, foi apresentada no Oi Futuro e no SESC 24 Horas, Píer Mauá, Rio de Janeiro.

Falar sobre a produção de Maria Lynch é falar primeiramente sobre sua pintura. Isto porque como escreveu Paulo Sergio Duarte<sup>50</sup>, as cores em suas telas são donas de si mesmas, abdicam da linha e delimitam suas próprias fronteiras. Sem se misturar, brincam juntas funcionando como células, em perfeita sintonia, como em um organismo vivo. As analogias à natureza, à botânica e à biologia são frequentes. Peter Frank<sup>51</sup> faz inúmeros paralelos do trabalho da artista com biomas e organismos vivos, aproximando-os de um jardim, ou de uma floresta, até a fauna e flora aquática dos oceanos. Ele enfatiza, no entanto, que Maria Lynch possui o olhar inventivo de uma criança sobre o meio selvagem que a circunda. Criando seres, formas, cores e texturas que surgem de um imaginário fantasioso e mágico. De fato, a organicidade das formas abstratas, coloridas e cheias de textura, dão uma visualidade tropical aos trabalhos.

Característica orgânica, animalesca e selvagem que é comum à Maria Lynch, não importa qual seja a linguagem. Pinturas<sup>52</sup>, esculturas, instalações, fotografias e performances, todas possuem essa mesma ambientação. Existe uma espécie de movimento, como se as pinturas da artista fossem se materializando e atingindo diversas outras formas de linguagens. As manchas de tinta que vão gradativamente ganhando volume, texturas, nas esculturas e instalações, ganham corpo com as vestes, primeiramente na fotografia, e posteriormente ganham vida, com as performances e podem ser apreendidas como uma encarnação desse imaginário, uma vez que as cores possuem vitalidade própria, avançam pela tridimensionalidade até de fato ganharem vida, como a concretização desse mundo inventado e infantil, que ganha o espaço gerando enfrentamentos com o olhar do adulto.

---

<sup>50</sup> Sérgio Duarte em *Colors: Respect and Wildness*, 2013.

<sup>51</sup> Peter Frank em *Maria Lynch: Rational Exuberance*, sem data.

<sup>52</sup> Imagem (21) Anexo I p. 152

## Liberdade e Amizade



Emanuel Nassar Liberdade e Amizade, 1998  
Bandeira em Tecido  
75X 100 cm

Um retângulo de tecido azul, um azul vivo e elétrico, cujas laterais possuem inseridos dois ilhoses de metal, fixados nas extremidades do tecido, de forma que parecem ter sido pensados para prender ou pendurar a obra. Como um artifício de montagem, tanto como bandeira, como obra de arte. A imensidão azul do tecido é cortada por uma faixa amarela, feita em serigrafia, nesta faixa estão inscritas as palavras "Liberdade e Amizade". Acima da faixa, flutuando, encontra-se uma estrela branca solitária. Temos aqui, *Bandeira*, 1998 de Emanuel Nassar.

"A obra *Bandeira*, exposta em *Aquilo que nos une*, segue uma proposta de que arte é transformação, é tirar de um contexto e dar outro significado. Sobre um tecido azul exuberante apenas uma faixa com as palavras 'Liberdade e Amizade' e uma única estrela. Talvez seja esta uma referência a estrela solitária na Bandeira de seu estado natal. As palavras conclamam a paz e a bandeira, ícone de forte presença nas manifestações populares, e seu grito em favor da liberdade de expressão. "  
(PORTELA, Isabel. 2016, p. 58)

As bandeiras, são recorrentes na produção de Emanuel Nassar. São fortes ícones da cultura popular, e o artista costuma usá-las como referência de símbolos, cores e formas que extrai do mundo para as suas pinturas e instalações. As bandeiras se fazem presentes de diferentes maneiras. Às vezes nos deparamos com algumas formas com cores soltas que podemos em um exercício de imaginação associá-las às bandeiras, ou são os próprios objetos e material da obra de arte que lembram a bandeira.

"Na verdade, as Bandeiras do Pará são uma das inúmeras fontes usadas por Nassar para a produção de suas pinturas. Pinturas sempre de apropriação daquele universo repleto de cores e formas que permeiam o cotidiano paraense"<sup>53</sup>. O comentário de Tadeu Chiarelli acima, é referente a instalação *Bandeiras*<sup>54</sup>, 1998, do mesmo ano da obra *Bandeira*, 1998. Para a instalação, Emanuel Nassar veicula um anúncio de jornal pedindo para a população do Pará bandeiras de seu município. O objetivo do artista era obter pelo menos uma bandeira de cada um dos 143 Municípios do estado do Pará. Tal atitude decorreu em uma comoção geral da população que se envolveu e participou dessa coleta ativamente.

A bandeira, símbolo de uma cultura, portadora de formas e símbolos, é uma referência visual e teórica. Mas diferente das bandeiras apropriadas, utilizadas na construção da instalação, a bandeira criada por Emanuel Nassar é única e inventada. Fruto do artista que manteve um olhar atento e um convívio intenso com as bandeiras de seu estado criando sua própria bandeira. Como se também criasse seu próprio estado ou município e sua própria cultura, onde imperaria a liberdade e a amizade.

---

<sup>53</sup> Tadeu Chiarelli, 1998 em *Emanuel Nassar A poesia da Gambiarra*, 2003. P. 124.

<sup>54</sup> Imagem (10) Anexo I p. 146



## Manto de apresentação



*Bispo do Rosário, Manto da apresentação, sem data. Franja e de seda amarela (externo)  
Nomes bordados com linha azul sobre forro de pano de algodão branco (interno).  
Bordados com Linhas coloridas sobre tecido marrom de  
118X141.2 X 3 cm*

Impossível abordar a obra de Arthur bispo do Rosário sem abordar também a sua vida. O artista que de fato viveu sua obra sem nem mesmo ter a consciência de que fazia arte. Bispo do Rosário, como ficou conhecido, não entendia sua produção com um fazer artístico, para ele trava-se da sua missão. Designada por Deus e Nossa Senhora, acreditava que lhe havia sido dado a incumbência de registrar todas as coisas do mundo.

“E deu início a sua missão. Duríssima, pois sendo um só homem, um homem só, na metade do caminho de sua vida, e tendo como única ferramenta de trabalho, ou Ferramenta-mor, suas duas mãos, precisava representar todo o existente na terra: objetos, móveis, máquinas, casas, edifícios, muros, escadas, [...] enfim, tudo que ele já vira ou sabia existir.”  
(MORAES, Frederico.)

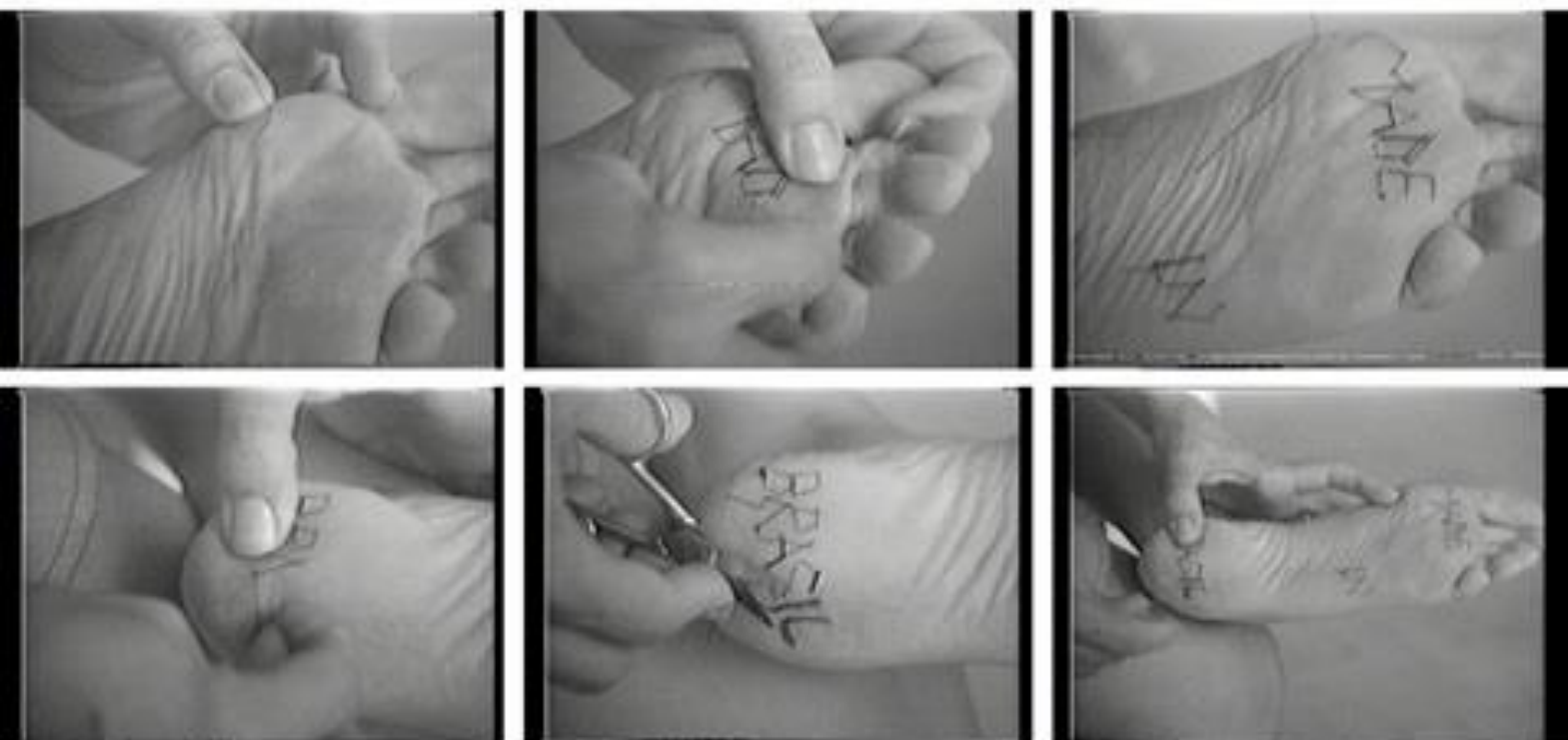
Transformou então um pavilhão de celas do instituto manicomial que vivia em uma espécie de ateliê, produzindo com os materiais que tinha a sua disposição, e dedicando-se a sua missão até o fim de sua vida. Por utilizar os materiais que conseguia, Bispo do Rosário trabalhou predominantemente com tecidos, lençóis, toalhas, uniformes e outras roupas usadas, assim como a linha, extraída dessas mesmas tramas.

*O Manto de Apresentação* é apontado por Frederico Moraes como a “síntese de sua obra”. Trata-se da vestimenta que Bispo do Rosário preparou para o dia de sua morte. Vestido nela se apresentaria aos céus. Um manto, todo bordado, tanto seu interior quanto seu exterior, levam inúmeras frases e desenhos, cordas, franjas, adereços e nomes de pessoas pelas quais Bispo do Rosário gostaria de interceder durante a sua passagem. No entanto, com a sua morte em 1990, Bispo não foi sepultado com seu manto como era seu desejo.

“Enterra-lo com seu manto seria na verdade um crime de lesa-cultura brasileira, pois sendo ela a síntese perfeita de toda sua obra, sua importância cultural não é menor que a do manto do Cacique Tupinambá contrabandeado para a Europa.”

(MORAES, Frederico) Então em 1993, Frederico Moraes realizou a exposição de Bispo do Rosário no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Mesmo não sendo a primeira exibição do trabalho de Bispo do Rosário, organizada por Frederico Moraes, ele planejava esta mostra ainda durante a vida de Bispo, a qual Arthur Bispo do Rosário não havia concordado em participar. A exposição contou com objetos, estandartes, bandeiras, vestes e *o Manto de Apresentação*, o maior número de peças de Bispo já expostas juntas. *O Manto de Apresentação* foi exposto semiaberto sustentado por uma delicada estrutura sobre um espelho no chão da sala. Dessa forma era possível visualizar também o interior bordado da peça, além de ter criado uma espécie de túmulo simbólico sobre o qual o próprio Bispo estaria flutuando, como foi descrito por Frederico Moraes.

## Marca registrada



*Leticia Parente, Marca Registrada, 1975*

9 min

Porta-pack ½ polegadas

Câmera Tom Job Azulay

*Frames do vídeo.*

A vídeo performance, ou performance registrada em vídeo, da artista Letícia Parente consiste na ação em que ela borda, com linha preta, na sola do seu pé esquerdo a frase *made in Brasil*. O ato performático em vídeo dura cerca de 9 minutos.

“O trabalho pretende a materialização da ideia de retificação da pessoa, fato característico da sociedade no momento histórico presente. A coisificação implica em pertencer. O pertencer, porém transcende também à coisificação por força da ligação profunda e indevassável com a terra pátria. A marca registrada pode se assemelhar ao “ferro” de posse do animal, mas também ela constitui a base de sua estrutura e acima da qual a pessoa sempre estará constituída em sua historicidade: quando de pé sobre as plantas dos pés.”  
(PARENTE, Letícia. Sem data.)

Historicamente a realização de *Marca Registrada*, 1975, foi durante a ditadura militar no Brasil, no ano de 1975. Na ocasião o atual governo Geisel, tinha problemas com a dívida externa do país, ao mesmo tempo que o Brasil inicia sua indústria nuclear. Era fato a censura e a manipulação de redações de jornais, assim como a destruição de gráficas. Foi também quando começava os primeiros questionamentos a respeito do sumiço dos presos políticos e simulações de suicídios.

Tendo em vista a situação política do país à época e o contexto repletos de violências, truculências e obscuridades relacionadas à pátria, Letícia Parente problematiza esse plano de fundo pela incorporação do ideal de cidadão brasileiro, concretizada pela objetificação do corpo, que ganha uma inscrição de identificação, semelhante a inscrição que recebem os produtos com destino de exportação ou as marcações a ferro quente realizadas em gados. A identificação realizada por Parente explicita a dor, além de conduzir a ideia do pertencimento, obediência e patriotismo em meio a uma ditadura.

O ato de perfurar a pele é instantaneamente associado a dor e ao sofrimento desse corpo. Desta forma podemos enxergar a mensagem como um fardo doloroso que os brasileiros foram e são obrigados a carregar. Porém, ao mesmo tempo, construir e estabelecer uma identidade nacional e um sentimento patriota tendo por base o meio truculento.

“Edifício Brasil era o nome do prédio em que vivia em Ipanema quando realizou o vídeo *Made in Brasil*, em 1975. Uma soma de lugares variados como um só Brasil bordado à mão na planta dos pés.”<sup>55</sup> Essa informação cria para a obra uma segunda camada, a camada de significação do ambiente doméstico. Como Katia Maciel pontua, presente em outros trabalhos da artista. Domesticidade que aparece não só na referência ao local em que mora, mas também pelo bordado e pela costura. Fragmentos de um imaginário que compõe esse universo íntimo da casa, contrapondo o Brasil particular e o Brasil coletivo, no aconchego do lar e na violência política.

---

<sup>55</sup> Katia Maciel em *Medida da casa é o corpo*.



## Memória – Bastidores



*Rosane Moraes, Memória - Bastidores, 2005.  
Bastidores, linha, tule, folres e fotografias. 16 caixas 30 X 30 cm  
Fotografia da montagem na exposição  
Útero Museu e domesticidade: geração do feminino na arte.  
Margs. Rio Grande do sul, 2014.*



*Detalhes, Memória-  
Bastidores, 2005.*

*A Primeira etapa da pele: Memórias*, 2005, é uma série composta por de 16 bastidores de madeira, onde Rosane Moraes costura camadas de lembranças. No interior de cada bastidor temos uma composição que mistura fotografias, tule, flores e costura, gerando uma imagem híbrida entre fotografia e bordado, como uma espécie de assemblage costurada. O trabalho *pele envelope do corpo*, inicia-se em 2005, no Ateliê Livre Municipal de Porto Alegre, a partir de uma proposição da artista Daisy Viola que sugere no texto, marcas invisíveis da psicanalista Ana Costa. É neste momento que Rosane coloca-se a pesquisar a pele. Um trabalho composto por cinco etapas da Pele. A primeira, *Memórias*, a segunda *Pele sem Ar*, a terceira *Pele com Ar*, a quarta *Pele Envelope do Corpo* e a quinta, ainda em processo, *Cautério, queima a ferro, marca a ferro*.

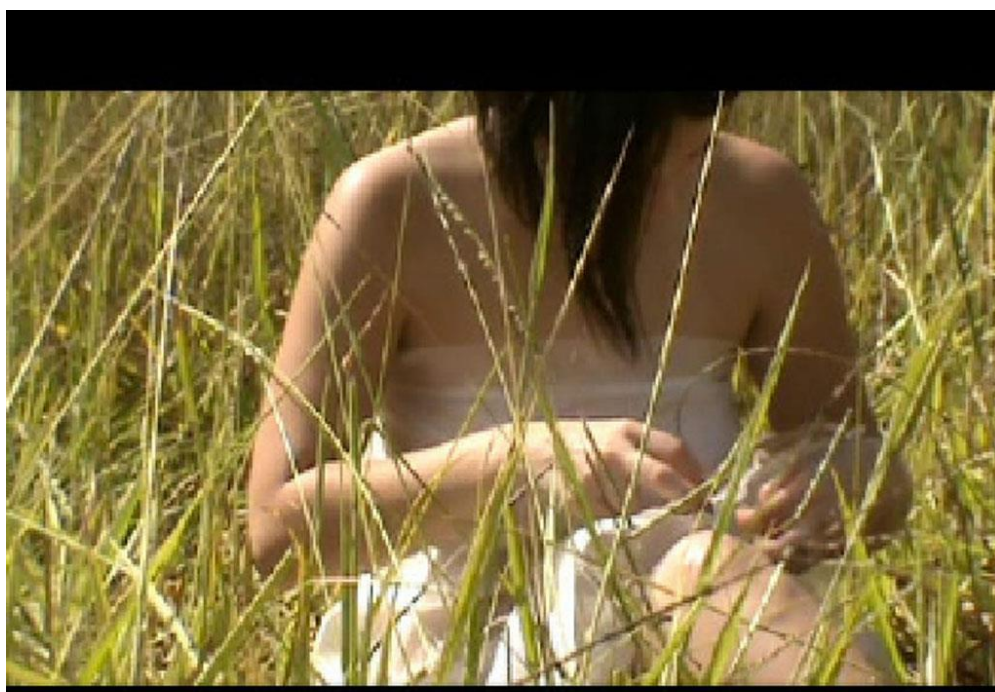
As Fotografias utilizadas para compor os bastidores foram coletadas no álbum de sua família ou tratam-se de retratos da própria Rosane. Esses retratos foram gerados a partir de um ensaio fotográfico no qual a artista pediu à sua filha mais nova que fotografasse sua pele. Já as outras pequenas fotografias são da família e da infância da artista e memórias de sua vida. As flores e vegetais que são utilizados usados não apenas em *Memórias*, 2005, mas também em outras fases do trabalho como em *pele envelope do corpo* (2005), são utilizados sempre frescos. De acordo com Rosane Moraes a escolha pelos vegetais frescos se dá pelo intuito de fazer visível o processo de envelhecimento e decomposição dessas peles. Pele de pêssogo, pele de maracujá, pele de rosa.

A linha presente nas costuras e bordados, não serve apenas como sutura ou como uma forma de fixar os elementos e tecidos, mas também é desenho e bordado. Linha que percorre livremente as transparentes camadas de tule, não obedecendo limites. Rosane Moraes diz que o fio neste trabalho desenha a linha do tempo de sua vida e de seus familiares, traçando percursos que possuem inúmeras significações. No bastidor em que a linha vermelha alinhava a fotografia dos pais da artista à uma outra fotografia sua já adulta, Roseane Moraes aponta a simbologia desta linha como sendo referente ao seu nascimento.

O Assunto que esses bastidores trazem, refere-se repetitivamente as memórias familiares, principalmente questões que se referem a maternidade e por conseguinte, o imaginário do papel da mulher na família. Essas citações acontecem por meio de fotografias, da relação entre Rosane e sua mãe e entre Rosane e sua filha. Temática que também se faz presente na escolha dos tecidos, como o tule e o cetim, indicados pela artista como presentes na maioria dos rituais importantes que realizamos durante a vida, como batizados, casamentos, enterros, etc. Cada bastidor é exposto dentro de uma pequena caixa preta, elegida também sobre o pensamento na passagem do tempo e dos



## Memórias Bordadas



Bruna Neiva, Memória Bordada, 2011  
Frames do vídeo - Memória Bordada

*Memória Bordada*, 2011 é constituída de múltiplas derivações de uma única ação da artista Bruna Neiva. O ato performático consiste em bordar, com barbante, o vestido que a artista traje. São bordadas palavras, que emergem de uma associação livre silenciosa, resultando em um vestido-objeto que contém palavras, relativas a sua memória e intimidade, com um vídeo de registro da ação, que aconteceu ao longo de um dia.

A artista aponta como referências para este trabalho as obras: *In the Corner Piece VIII*<sup>56</sup>, 1973-74, de Richard Tuttle e a performance *Freeing the Memory*, 1997, de Marina Abramovic. O trabalho de Richard Tuttle é referenciado pela escolha do gesto e material, pela miudeza e pela ordinariedade, presentes na ação de bordar e na escolha dos objetos cotidianos como barbante, agulha e vestido.

Já a performance de Marina Abramovic, na qual a artista recita, em vídeo, palavras que também se revelam a partir de uma associação livre, enquanto mantém o olhar em um ponto fixo e alheio ao espectador. A partir dessa performance o diálogo com *Memórias Bordadas* se dá principalmente pelo uso da associação livre como meio de atingir não só a memória, mas o íntimo e emocional da artista.

"Voltando à Obra de Abramovic, encontramos a profunda intimidade do ato de verbalizar em uma performance a proximidade latente entre lembranças que não pairam na consciência. Essa intimidade poderia ser exposta apenas por momentos fugazes se não fosse por seu registro em vídeo. Em *Memória Bordada* o registro se faz também pela escrita de palavras em minha roupa, a qual existe para me proteger, para que tais palavras não precisem ser costuradas na minha pele. A escrita, no entanto, não dá margem ao esquecimento, não me protege dele."

(MARQUES, Bruna. 2013, p.22)

Um dos principais motivos pelo qual nos vestimos é a proteção do corpo. Neste caso o vestido atua como anteparo da memória em relação a pele. Retendo-a antes que esta atinja o corpo, impedindo que a pele seja perfurada pela agulha. A pele que é por natureza a primeira camada de contato do corpo com o mundo, é, portanto, órgão pelo qual o sentimos e apreendemos. Consequentemente também é na pele que se registram diversas memórias desse contato do indivíduo com o universo externo a ele. Seja por meio de um machucado, cicatriz, marca ou tatuagem. A transparência do vestido que a artista veste, deixa sua tez visível, fazendo com que as palavras bordadas permaneçam em suspensão, pairando sobre a pele. Como uma segunda camada ou uma espécie de áurea composta por memórias, e que ganhou concretude, porém pairando sobre a mesma, complexa e abstrata, sem atingir a pele e o corpo, de fato.

---

<sup>56</sup> Imagem (20) Anexo I p. 151

## Mil corações



Adrianna Eu, Mil Corações, 2007  
Performance  
Galeria Real, Jordânia, 2007

*Mil Corações*, ou *Feitura do Coração*, ocorreu durante a residência artística da artista Adrianna Eu, na Jordânia, cidade de Amã, a convite da Galeria Real (2007-2008). A performance, consiste no processo de feitura da instalação, que permaneceu na galeria no acervo. Esta instalação é composta por 200 corações, feitos de linha vermelha confeccionados a mão pela artista, presos a uma rede de linhas vermelhas que pende do teto da galeria.

A artista parte do Brasil com 100 corações prontos. Os outros 100 foram feitos durante o ato performático, dentro da galeria, com a presença do público e com matéria prima local. Todo o processo foi fotografado pela também artista Laila Demashgieh, e resultou em uma outra instalação que fez parte da exposição *Sangue novo* no Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, Rio de Janeiro em 2009.

"Adrianna Eu solicita tal força arquetípica: cada tanto de linha, uma vida, entretecida a tantas outras pelas suas mãos; cada tanto de linha vida, portanto, a dizer de nossos afetos."  
(CARDOSO, Maykson. 2014)

A linha, se não é elemento mais recorrente na produção de Adrianna Eu, é aquele que se faz presente em um número significativo de seus trabalhos, quase sempre na cor vermelha. Maykson Cardoso ao olhar a obra da artista aponta a significação da linha como metáfora da vida. Essa relação entre a linha e a vida é uma das analogias mais antigas em relação ao fiar, já presente no mito das Moiras, que pode ser encontrado na República de Platão. No mito, as três Moiras tecem o destino dos mortais e dessa forma fiam a vida de cada indivíduo.

Retomando o comentário de Maykson Cardoso, ele ainda conclui que na poética da artista ao explorar as relações com o outro, a feitura do coração é a construção do lugar de morada dos afetos. A morada é um conceito que também norteia o comentário de Auterives Maciel Júnior<sup>57</sup> sobre a poética da artista. Ele lança o olhar sobre o trabalho de Adrianna Eu falando sobre a reconstrução da morada cotidiana das mulheres. Pois para ele, quando a artista se apropria de objetos pertencentes ao cotidiano e ao doméstico, porém carregados de uma visualidade e memória feminina, estes passam a remontar uma casa, a casa de uma mulher, que a artista reconstrói a partir do olhar voltado para o sentimental e para as relações consigo mesma e com o outro.

A performance *Mil Corações* (2007) fala sobre múltiplas fontes de afeto, fala sobre vidas e sobre compartilhamento desses sentimentos. Os corações de origens diferentes, brasileiros e jordanos, compõem a mesma trama de relações afetivas, conectam-se a outros corações da mesma maneira e são compostos da mesma matéria. Todos os afetos compartilham da mesma morada, o coração. Não importa de quem seja.

---

<sup>57</sup> Auterives Maciel Júnior em *A linha de fuga de Adrianna Eu*, 2007.



## Mulheres em dobras



*Cristina Salgado, Mulheres em Dobras em dupla, 2006.*

"Esculturas moles, de camadas de tecido opaco, quente, áspero, que desenha corpos estruturados pela gravidade, de modo que os músculos se moldam no vazio das dobras da pele; objetos compactos, que se propõem como rostos que invocam outras faces menos imediatas, mais obscuras, menos nítidas, mutantes; corpos derramados no chão, expondo-se languidamente, sem defesas. Essas seriam breves tentativas de descrição dos trabalhos tridimensionais que compõem a série *Mulheres em Dobras*, construídos com tapete, tecido emborrachado e parafusos de aço inox. Esses trabalhos foram expostos na Galeria Anna Maria Niemeyer entre setembro e outubro de 2006."

(SALGADO, Cristina. 2006)

A própria artista, Cristina Salgado, reconhece a complexidade e a dificuldade de uma descrição que alcance o trabalho por expressões como: corpos moles e decompostos em camadas. A artista pontua também o uso de materiais maleáveis com a associação aos tecidos corporais e à pele. Existe um desejo em recriar dobras corporais, enfatizando essa ideia da textura do corpo, dos órgãos dos músculos. Uma moleza orgânica. Dessa mesma forma são utilizados os tecidos peludos, como uma forma de representar ou aproximar visual e sensorialmente os pelos corporais.

Existe, portanto, uma relação com a materialidade dos indivíduos e com a biologia dos corpos. A artista revela a preocupação com essa relação quando afirma esta intenção na escolha da cor e textura dos materiais utilizados, "cor de carne, de pele, de músculos, mucosas, nervos e pelos."<sup>58</sup> Pontua também a utilização da cor azul e da cor preta, como sendo "cores de partes inacessíveis – certamente imaginárias."<sup>59</sup>

Os organismos vivos, animais como um todo são formados por tecidos, sendo estes aglomerados de células. Há neste trabalho uma utilização literal deste conceito, um corpo formado por tecidos, mas que não aparece de forma óbvia. Os tecidos representam camadas, que não correspondem cientificamente as camadas fisiológicas nem a composição real dos corpos. A artista traz uma camada para o sangue, uma para a pele, uma para os nervos etc. Mas traz também camadas virtuais e materializadas do corpo; como se representasse o espírito, alma, aura, coisas relativas ao imaginário e não ao físico que é fisiológico.

Pensar em *Mulheres em Dobras*, 2006, é pensar na composição dos corpos femininos. Referenciando-se a parte sentimental e subjetiva de que são formadas as pessoas. Quando a artista propõe colocar mulheres em dobras, expondo suas camadas, e enfatizando o gênero deste corpo, Cristina Salgado deixa pistas sobre as especificidades do corpo feminino e de ser mulher, de uma maneira sutil e aberta possibilitando diferentes interpretações deste trabalho.

---

<sup>58</sup> Cristina Salgado, *Mulheres em dobras*, 2006.

<sup>59</sup> Op. Cit.



## O fígado



Leda Catunda, *O Fígado*, 1990,  
acrílica s/tecido e fórmica,  
ø 260cm, ø 90cm

Dois círculos desenhados no espaço por um contorno cilíndrico, rechonchudo e laranja. O primeiro círculo, o maior, se encontra fixado na parede e tem seu interior compreendido por uma superfície vermelha volumosa e também acolchoada. Esse preenchimento é feito de tecido pintado com tinta acrílica. Entre este e o segundo círculo existe um espaço onde as duas linhas do contorno laranja se unem, formando uma espécie de braço, ou ponte, que segue em direção ao chão, ao encontro de outro círculo, menor que o primeiro e preenchido com fórmica branca, plana, lisa e dura.

"A poética da maciez pode ser entendida através de uma série de pinturas-objeto cuja espessura, ou modo de construção conferem uma aparência amolecida da obra."(Catunda, Leda. 2012. P.5)

*O Fígado, 1990*, de Leda Catunda pode ser entendido como parte do conjunto de obras que a artista pensa dentro de uma poética que ela mesma chamou de poética da maciez. A artista descreve estes trabalhos como "pinturas que apresentam moleza" e "imagens não agressivas". A moleza dessas obras seria consequência da escolha de materiais macios e fofos como tecidos diversos e acolchoados. Leda afirma que tal escolha é fruto de uma série de experimentações em pintura com diversos suportes. Experiências que partem do desejo de se apropriar das imagens e objetos do mundo como a pintura. Que a levou, portanto, a investigar roupas, toalhas e lençóis, primeiramente por suas estampas, depois pela sua maleabilidade e textura.

As figuras e formas entendidas como "imagens não agressivas", são por ora também chamadas pela artista de orgânicas. "Por formas orgânicas entende-se aqui o que é relativo à forma dos órgãos, às formas pelas quais se organizam os seres, que são geralmente arredondadas e macias." <sup>60</sup> Características visivelmente presentes no trabalho em questão. Tanto pelas formas e texturas quanto pelo título, que se comporta como um indicador dessa forma extraída da fisiologia. A estrutura do fígado humano possui dois lobos, o direito e o esquerdo. Porções diferentes, porém, que permanecem unidas, formando o mesmo órgão. Curiosamente, ou propositalmente, *O fígado, 1990*, de Leda Catunda possui duas massas, dois círculos, que unidos formam um só corpo. Possuem, portanto, uma certa semelhança entre suas formas.

Outra questão ainda apontada pela artista é a relação "obra versus espaço", a qual se faz presente quando a pintura ganha a existência material do objeto. Sua escala e seus volumes passam a influenciar o espaço, o que não acontece com a pintura, que anula o mesmo. Pois a pintura enquanto janela do mundo, enfatiza a existência do seu espaço interno, enquanto as pintura-objetos de Leda Catunda, instigam os sentidos do espectador e provocam uma percepção diferente do espaço expositivo. *O fígado, 1990* por exemplo, possui o contraste entre o macio e o duro. Pela presença da fórmica no círculo que fica sobre o piso. Materialidade e posicionamentos que ativam o chão da galeria, comumente esquecido

---

<sup>60</sup>Leda Catunda em Poética da Maciez: Pinturas e Objetos.2012. p.22

## O hematoma



*Brígida Baltar, O hematoma #1 e #2, 2016.*  
Bordado Sobre Linho  
46 X 36 X 6 cm (cada)  
Carbono Galeria, São Paulo

Cor e textura formam uma abstração orgânica, em tons de roxos, vermelhos e verdes, configurando uma espécie de contusão que se aloja no centro do pedaço de linho. O tecido escolhido, possui uma coloração que lembra um tom de pele, assumindo o lugar da mesma. Um hematoma é uma lesão que se manifesta colorindo a pele, isso acontece pelo acúmulo de sangue debaixo dela, causado pelo rompimento de pequenos vasos sanguíneos.

Nessa sequência de bordados Brígida Baltar traduz para a linguagem poética visual, experiências ocorridas em seu próprio corpo. Após passar pelo processo de um transplante de medula, a artista inicia a produção deste trabalho que funciona como metáfora sobre o processo do tratamento e das mudanças que lhe ocorreram durante esse período.

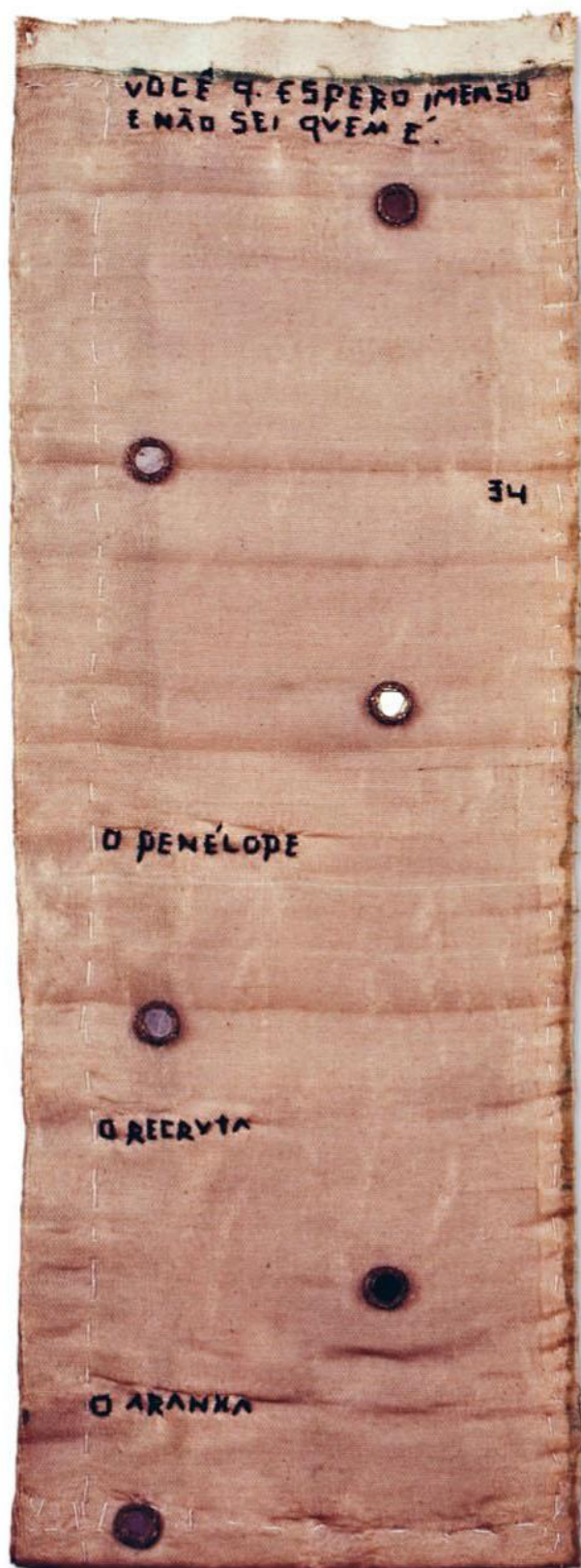
Um hematoma é apesar de tudo, uma mancha, ou seja, uma cor. Não costumando causar grandes alterações na superfície da pele, não interferindo, portanto, na sua textura, que permanece lisa. *O Hematoma*, 2016, de Brígida Baltar, não é apenas uma mancha de cor, é também matéria. A forma como ele é construída, atribui a ele textura e volume. A tensão, gerada pelos pontos durante o processo do bordado, deixa rastro, o tecido sofre leves deformações em virtude do perfurar da linha e da agulha. Portanto *O Hematoma*, 2016, não é algo passageiro como os famosos roxos na pele, ele é agressivo, transforma a superfície do pano, se entranha a ela, é fixo como um trauma.

O bordado, é um processo manual e lento. Para realizar uma peça em bordado é necessária paciência e persistência. Neste caso, procedimento comparado ao de quem passa por um tratamento médico, o qual também exige tempo e paciência. Conjuntamente a outros trabalhos produzidos na mesma época, esculturas de plantas em metal e outros trabalhos com tecido e bordado, a artista constrói uma espécie de diário poético de sua cura.

"A obra de Baltar até este momento poderia reconhecer-se como feminina em muitos aspectos. No entanto, a hibridização aqui não aparece unicamente como "um e outro", mas sim como um "mais além", um "trans.", um transgênero me aventuro a dizer, do qual participam não apenas corpos e plantas por igual." ( SANTOSCOY, Paola. p.9 2016)

O bordar, as flores, são imaginários que remetem imediatamente ao feminino. Brígida Baltar, no entanto, lança sobre o corpo um olhar forte a respeito da sua própria materialidade. Visando a sua existência enquanto matéria, enquanto organismo vivo, tornando impossível classificar esse corpo como pertencente a um gênero. O corpo, em seus trabalhos, é questionado enquanto carne e sangue.

## O Penélope, o recruta, o aranha



Leonilson, O Penélope, o recruta, o aranha, 1991;  
Bordado sobre voil e lona  
50,5X18cm  
Col. Particular



Dois retângulos de tecidos diferentes sobrepostos e fixados um ao outro por uma costura feita em ponto de alinhavo. Voil e lona, são os tecidos utilizados, a lona bege e crua contrasta com o voil, delicado, fino e transparente. A primeira camada encontra-se um pouco maior que a segunda, formando uma espécie de barra na parte superior da obra, onde duas perfurações parecem ter sido feitas próprias para pendurá-la. Logo abaixo dessa barra, encontramos a seguinte frase bordada em “ Você q espero imenso e não sei quem é.” Após essa frase segue uma sequência de palavras, números e pequenos espelhos bordados. Estão inscritos o número 34, a idade de Leonilson no período em que a obra foi feita, as palavras “O Penélope”, fazendo alusão ao mito de Penélope e ao seu tecer infinito com a intenção de burlar o tempo; “O recruta”; e “O Aranha”, referência a outro mito antigo, o de Ariadne tecelã que foi condenada a ser aranha como castigo de tecer suas teias eternamente.

“A palavra na obra de Leonilson materializa-se em imagem. Palavra e texto funcionam para o artista como forma ou desejo de ‘conversar’ com o público na construção de suas realidades subjetivas. Por tratar-se de uma obra autobiográfica, o artista fala em primeira pessoa, inscrevendo textos e palavras sobre seus desenhos pinturas e bordados. A realidade encontrada nessas narrativas, e não se pode dizer que existam verdades irrefutáveis em sua obra, muitas vezes são fatos fantasiosos e subjetivos.”  
(RESENDE, Ricardo. 2012 p.13)

A obra de Leonilson possui como um todo um viés biográfico, adquirindo um caráter de diário poético do artista. Nesta obra especificamente, o artista parece referir-se claramente de si mesmo e seu fazer com as agulhas. A frase no topo da obra, também pode ser associada ao mito de Penélope, que tece e desfaz seu manto com a intenção de adiar seu casamento, ganhando tempo, enquanto espera seu amado Ulisses, retornar. Leonilson que borda seus desejos e subjetividades, diz também esperar, mas não sabe quem.

Segue então uma sequência de pequenos espelhos bordados, sendo tais espelhos os objetos por onde olhamos para nós mesmos, onde refletimos quem somos. As pequenas peças são intercaladas com palavras que parecem sintetizar informações e sentimentos do artista em relação ao momento de feitura da obra, como por exemplo: sua idade, seu ofício, sua realidade de homem bordador, provocando associações destas famosas personagens mitológicas com ele próprio. Como se olhasse no espelho e visse o Leonilson, de 34 anos, o Penélope, o Recruta e o Aranha. Talvez esteja falando dessa dedicação “visceral” ao bordado. Alguém que engana o tempo a bordar eternamente. Como se estivesse fadado a este bordar sem fim, como Ariadne ou como se estivesse enganando o tempo como Penélope.



## Outro Canto



*Iracema Barbosa, Outro Canto, 2013. 90m de tecidos costurados. Exposição no Domaine de Kérouhennec, out-dez 2013. Foto: Jean-François Erhel.*

Noventa metros de tecido branco, tule e voil, costurados por uma fina linha vermelha. Os tecidos com as suas especificidades, rigidez, brilho e porosidade foram costurados e reestruturados criando novas superfícies, outras texturas. *Outro Canto*, 2013, é resultado da residência artística realizada no Domaine de Kerguehenec, também em 2013, na Bretanha, França, pela artista Iracema Barbosa.

O trabalho foi instalado na biblioteca do castelo, encontrava-se apoiado sobre uma mesa, escorregando até tomar o piso. A instalação era acompanhada pela grande estrutura de tecidos brancos e pelo som da leitura de fragmentos de textos literários clássicos<sup>61</sup>, que abordam questões relativas ao que seria culto ou bárbaro, natural ou estranho ao lugar do estranhamento e do estrangeiro nas diferentes culturas.

A biblioteca, na qual a obra foi montada, era constituída praticamente por completo em madeira, na qual as prateleiras não possuíam livros. A estrutura branca, nebulosa, quase imaterial, repousa sobre o chão e mesa também de madeira, ao mesmo tempo que recebe a luz solar recortada pelas estruturas das janelas, criando pontos de iluminação que com o contraste do ambiente escuro e pesado colocam essa estrutura em um lugar sublime e de elevação.

A artista assinala as diferentes sensações provocadas pela experiência da costura. Primeiramente o sentimento de "estar inventando uma escrita, que atravessa os dois lados do tecido e a outra de estar costurando uma pele muito fina"<sup>62</sup> como se construísse um organismo. Outras sensações surgiram durante a montagem: "a sensação de ter costurado algo indefinido e ilimitado, águas ou nuvens, tal era o aspecto etéreo do material utilizado"<sup>63</sup>.

Ao longo dos três meses de residência do trabalho *Outro Canto*, 2013, a artista recebeu o público, provocando reflexões a respeito da produção artesanal e sua participação na arte contemporânea, sobre estranhamento, sobre o que era luxo, espetacular ou banal.

O áudio das leituras se comportam como um rastro, vestígio ou lembranças destes discursos que já não habitam este lugar e podem sequer terem existido. Vão-se os livros e ficam as palavras e ideias. Quando pensada como escrita, a costura pode ser entendida como o elo entre o material e o imaterial. Onde a voz, a ideia e a fala se manifestam concretamente sem a presença da letra escrita. O áudio das leituras se tornam os textos que preenchem as prateleiras

---

<sup>61</sup> " Textos escolhidos para a instalação *Outro Canto*, que foram lidos por Marianne Guyot et Michel Maurer : HOMERO, *Odyssée*, chant XIX, traduction de Victor Bérard, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1955, p. 807-808 ; Michel de MONTAIGNE, *Essais*, livre premier, chapitre xxxi, « Des Cannibales », Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 2009, p. 392-398 ; Franz KAFKA, *Le Terrier*, traduction de Dominique Miermont, Paris, Mille et une nuits, 1998 ; Charles PERRAULT, *Contes*, « Peau d'âne », Paris, Pocket, 2006, p.39-57. A gravação instalada durante a exposição está disponível no site web : iracemabarbosa.com " ( LECOURT, Iracema, 2014.p.1020)

<sup>62</sup> Iracema Barbosa em *Outro Canto*: reflexões sobre diferentes papeis do trabalho artesanal dentro da ação artística.2014.

<sup>63</sup> Op. Cit.



## Parar Ana Pink



Cláudia Hersz, Para Ana Pink, 2010.  
Festival Performance Presente Futuro Vol III, Oi Futuro, Rio de Janeiro.  
Fotografai: Clarisse Canela

Na superfície de 10 metros de um tecido transparente, musseline, é projetado o vídeo de uma mulher a bordar. Atrás deste tecido, instalado como se fosse uma espécie de cortina, Cláudia Hersz costura em sua máquina de costuras, um vestido. Ela utiliza como material o mesmo tecido que serve de suporte para a projeção. Com o desenrolar da costura, o pano vai sendo consumido e aos poucos a artista em sua atitude de cozer vai sendo desvelada. Paulatinamente as imagens das duas mulheres se fundem. Ao mesmo tempo que a artista estabelece uma espécie de diálogo dadaísta em forma de rap com Fausto Fawcett<sup>64</sup>.

“Esse trabalho teve seu início quando achei um antigo mostruário de bordados confeccionado por alguém que fez o curso da escola Singer - filial Copacabana, em meados da década de 50. Esse alguém se chamava Ana Pink, e os bordados eram, na grande maioria, em rosa.”

(HERSZ, Cláudia. Sem data.p.71)

O trabalho promove o encontro de duas mulheres que jamais se viram, numa união promovida pela memória de um objeto, o mostruário de bordados. Objeto que contém informações sobre sua primeira proprietária, como seu nome, o curso que fazia, sua localidade etc. Mas contém também a memória do bordar, do costurar, não sendo uma memória particular apenas da Ana Pink. “Essa mulher, cujo nome comportava sua obra, em 1950 fazia algo tão igual ao que eu faço atualmente e ao que minha avó fazia em 1920: costurar”<sup>65</sup> Atividade comum a inúmeras outras mulheres, em diversos lugares, em várias culturas, desde a pré-história. Mulheres estas, que por compartilharem um fazer, se comunicam de alguma forma pela ação, mesmo sem nunca terem se encontrado ou tido consciência da existência uma da outra. “Ambas costuramos em tempos distintos e ao mesmo tempo.”<sup>66</sup>

A costura e o ser mulher, fatores comuns tanto a Cláudia Hersz, como a Ana Pink e como à avó da artista, como a tantas outras. O encontro que Cláudia Hersz promove em *Para Anna Pink*, 2010, é a confluência de duas existências femininas, em momentos distintos, e lugares diferentes. Tendo em vista, a movimentação feminista e os movimentos que lutam pelos direitos das mulheres, o conceito de sororidade se faz muito forte. Quando unidas compartilham o momento da costura, do fazer tão estigmatizado culturalmente, segregado como próprio do feminino. Ao mesmo tempo possui uma forte potência de significado de intimidade e resistência feminina enquanto atividade coletiva

---

<sup>64</sup> Jornalista, escritor e autor musical e teatral.

<sup>65</sup> Cláudia Hersz na descrição de *Para Anna Pink*, 2010, em seu portfólio.

<sup>66</sup> Cláudia Hersz na descrição de *Para Anna Pink*, 2010, em seu portfólio.

## Parangolé, P1



Hélio Oiticica, Parangolé P1, Capa 1, 1964,  
Acrílica sobre tecido, plástico, filó de algodão, tela de nylon e cordão.



Roupa ou dança? Estandartes e capas confeccionados com diversos materiais, criam blocos de cor e formas vestíveis, que ganham vida ao serem trajados e movimentados pelo corpo que dança e que corre.

Do desejo neoconcretista de romper as fronteiras entre arte e vida, enriquecido pela aproximação de Hélio Oiticica com a comunidade da mangueira, no Rio de Janeiro, e seu *modus vivendi*, nascem Os *Parangolés* em 1964 como, o próprio artista chamou, uma "antiarte por excelência"<sup>67</sup>. Tendo como referências a brincadeira das crianças com as roupas dos pais, indivíduos que fazem do lixo seus pertences, o carnaval e o samba. Hélio Oiticica não diz ter criado, mas descoberto os *Parangolés*, 1964. Parte da cultura e fruto da necessidade de criação e ação humana, ação praticamente instintiva.

Hélio Oiticica vinha criando o que era chamado de arte ambiental. Construindo estruturas, lugares, onde o espectador não mais apenas contempla a obra de arte. Obras onde o espectador podia entrar, explorar e sentir o espaço, como os *Penetráveis*<sup>68</sup>, 1960 e a *Tropicália*<sup>69</sup>, 1967. Provocando a relação entre obra de arte e espectador.

Paralelamente, outro interesse do artista transparece nos *Parangolés*, 1964, o uso da cor e da espacialidade. Utilizando-as em blocos, primeiramente nas pinturas, os *Metaesquemas*<sup>70</sup>, 1950, e depois ganhando o espaço, nos *Bólides*<sup>71</sup>, 1960, e nos *Penetráveis*, 1960. A cor torna-se um elemento sempre presente e explorado, tanto como visualidade, como maneira de mudar a percepção do indivíduo em relação ao espaço. Cores que nascem no plano bidimensional do papel e aos poucos vão ganhando a tridimensionalidade e passa a ocupar o mundo real, o mundo das coisas concretas.

Mas nos *Parangolés*, 1964, o interesse pela relação entre obra e público ganha uma nova camada de problematização. A experiência exige um espectador ativo. Uma obra que depende da participação do outro como condição da sua própria existência, precisa ser vestida, incorporada, dançada e vivida. Anulando a distância entre espectador e obra de arte. A duração dos *Parangolés*, 1964, consegue ser efêmera e eterna. Isto porque se pensarmos neles como experiências e ações, os mesmos só existem enquanto estão sendo vividos, mas se pensarmos na sua possibilidade de existência no mundo, são eternos, pois independem do artista. Qualquer pessoa pode fazer seu próprio *Parangolé*, 1964, com qualquer material, em qualquer lugar e pôr-se a dançar.

---

<sup>67</sup> Hélio Oiticica em *Aspiro ao Grande Labirinto*, Rocco, Rio de Janeiro, 1986, p.79.

<sup>68</sup> Imagem (2) Disponível no Anexo I p. 142

<sup>69</sup> Imagem (3) Disponível no Anexo I p. 143

<sup>70</sup> Imagem (4) Disponível no Anexo I p.143

<sup>71</sup> Imagem (5) Disponível no Anexo I p. 144



## Penélope



tapete, tear, fios de lã e chenille, Capela do Morumbi, fotos Everton Ballardín

Composta por um enorme tapete vermelho, tecido a partir de fios de lã e *Chenille*, *Penélope*, 2011, é a Instalação montada na capela do Morumbi por Tatiana Blass. O tapete toma praticamente por completo o salão principal da capela, partindo do portal de entrada e se estendendo até o altar. Lá o grande tapete encontra um tear, no qual ainda se encontra preso, como se a sua feitura ainda estivesse em processo. Do outro lado do tear, oposto ao tapete, partem linhas desordenadas. Estas vão se misturando, ganhando o espaço e criando emaranhamentos. São linhas que se expandem de tal forma que extrapolam a arquitetura da capela, alcançando o jardim pelos pequenos furos existentes nas paredes, tomando-o praticamente por completo e colorindo a paisagem de vermelho. Gera uma aproximação com as linhas vermelhas que invadem o jardim como um cipó-chumbo, pois na instalação os fios de lã agem da mesma forma que a planta parasita, sufocando sua hospedeira. Os fios de Tatiana Blass sufocam a paisagem.

"A descrição poderia ter sido feita de outra forma, tomando como ponto de partida os fios emaranhados no jardim, que entram na capela e depois do tear, transformam-se em tapete, pois a obra não tem começo e nem fim..."  
(BASCHIROTTTO,Viviane. p.89,2015)

Trata-se de um emaranhado de linhas que formam um tapete ou um enorme tapete que se desfaz em um grande emaranhado de linhas? A falta de um sentido para leitura da obra cria a sensação de infinitude. O que a leva ao encontro com o mito de Penélope, que dá nome à obra. Na história, Penélope tece seu manto durante o dia e o desfaz durante a noite, como estratégia para ganhar tempo enquanto espera o retorno de seu amado, Ulisses. Dessa forma ela se coloca em um tecer infinito, da mesma forma que *Penélope*, 2011, de Tatiana Blass.

No entanto, nas entrevistas realizadas com a artista, Viviane Baschirotto<sup>72</sup>, ela pontua o fato do título do trabalho ter aparecido apenas após a conclusão. Expõe que o trabalho não parte do mito e também não se trata de uma ilustração do mesmo. Pontua também que a obra foi pensada a partir de outras significações e simbologias e o diálogo com o mito apareceu quando a instalação já estava pronta. A autora enfatiza que Penélope é uma construção com várias camadas de textos e ficções, quando faz alusão a diferentes ícones religiosos, como a escolha do local para sua realização, a Capela Morumbi, como a ocupação do altar, e utilização do tapete vermelho, que detêm diferentes significações tanto dentro da igreja quanto fora dela. O tapete na cor púrpura, historicamente, é símbolo de riqueza e poder.

---

<sup>72</sup> Viviane Baschiroto em Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina, como requisito parcial para obtenção parcial do grau de Mestre em Artes Visuais.



## Pintura Sedativa



*Tunga, Pintura sedativa, 1984*  
*Pintura e seda*  
*2000X140 cm*  
Fotografia: Wilton Montenegro

uma fina linha dourada que, bordada, forma um segundo desenho. Essa obra, intitulada de *Pintura Sedativa*, 1984, faz parte de um complexo grupo de obras que derivam do *Xifópagas Capilares Entre Nós*. Texto publicado “ em um folheto à parte dentro do livro *Barroco de Lírios*”, 1997, também escrito pelo próprio Tunga.

O texto, que possui uma construção poética elaborada e complexa, trata-se de uma narrativa sobre acontecimentos que dialogam com um suposto mito de origem nórdica. O mito é sobre a vida e a morte das gêmeas unidas pelos cabelos, *Xifópagas Capilares*. A trama desenvolve-se a partir da morte das gêmeas xifópagas que são decapitadas. Tempos depois um “bandoleiro” encontra a cabeleira loira das falecidas gêmeas e resolve levá-la de presente para sua amada esposa. A esposa, então, retira dois fios de cabelos e com eles borda um desenho, uma imagem de seus sonhos. No decorrer do bordar percebe que os fios parecem endurecer, ganhando um aspecto semelhante ao de um fio de ouro. Num outro momento, o mesmo casal se encontra em um templo, com a intenção de saqueá-lo. No entanto os templários ali presentes possuem comportamentos específicos, onde os homens pintam e bordam sobre seda e as mulheres cantam. Ao entrar em contato com este canto, o bandoleiro se desvairasse, derretendo por inteiro como punição. Já a sua esposa é resguardada porque um dos templários se encanta pelo seu bordado. Passam, então, a mantê-la sob guarda e sempre sonolenta. Dessa forma a esposa continua a bordar as imagens de seus sonhos sobre as pinturas em seda dos templários.

Esse grupo de trabalhos que partem desta narrativa, apresentam elementos e signos que fazem referências a acontecimentos, objetos e personagens do texto. “... uma utilização radical, do ponto de vista da forma, de fios de várias espécies, para a consecução plástica da obra.”<sup>73</sup> Tunga utiliza-se da trama no sentido de enredo, narrativa; dos fios de cabelo; do tecido; e do bordado para elaborar um circuito de obras que se costuram pelo mito e pelos fios. Quase como um centro gravitacional está a performance *Xifópagas Capilares*<sup>74</sup>, 1984, na qual duas jovens meninas caminham e se deslocam pelo espaço expositivo unidas pelos cabelos. *Lezart*<sup>75</sup>, 1989, é a obra-conjunto dessas várias obras, que engloba além da performance das *Xifópagas* outras obras que possuem referência a narrativa. Dentre esses outros trabalhos está *Pinturas Sedativas*, 1984, “... que como o próprio nome sugere, foram supostamente realizadas pela ‘amada do bandoleiro’ do relato escrito”.<sup>76</sup> Tunga cria um universo que concretiza sua narrativa ficcional, de maneira a perder os limites entre ficção e realidade, entre narrativa e visualidade.

---

<sup>73</sup> Marta Martins em *Narrativas ficcionais de Tunga*, 2013. p.149.

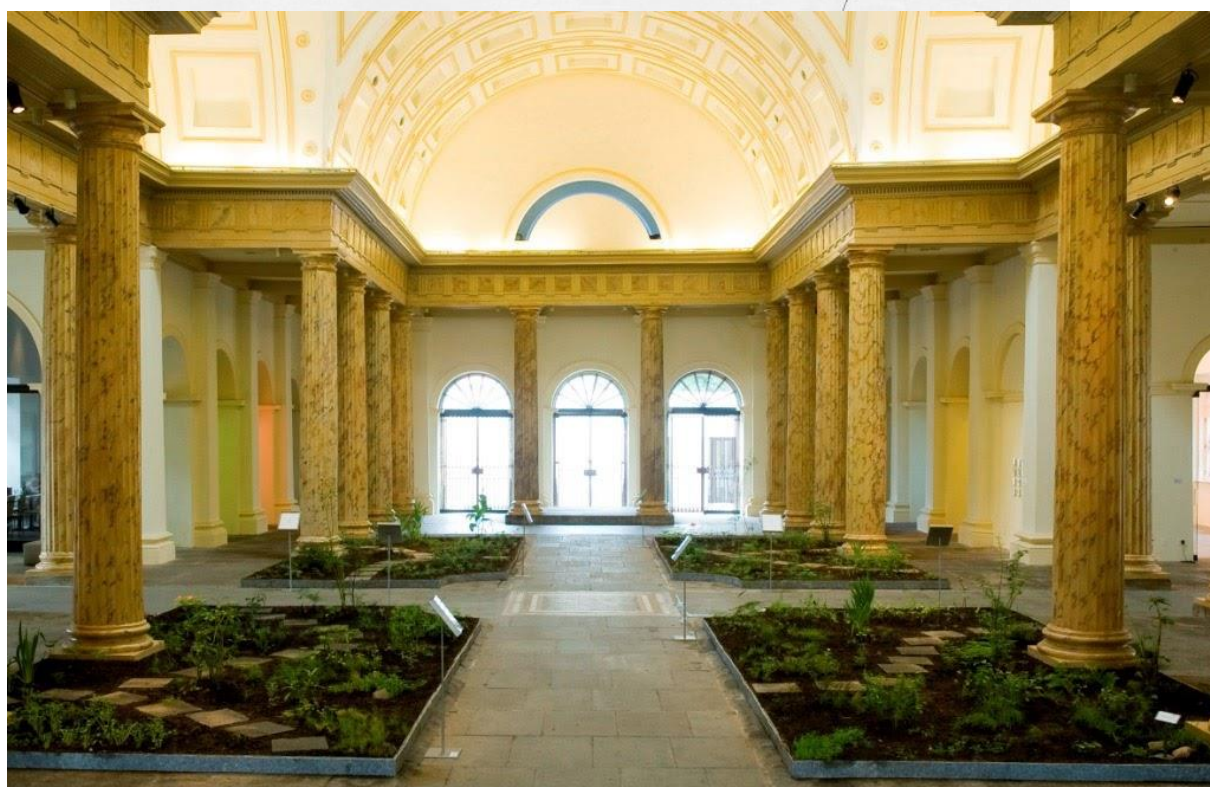
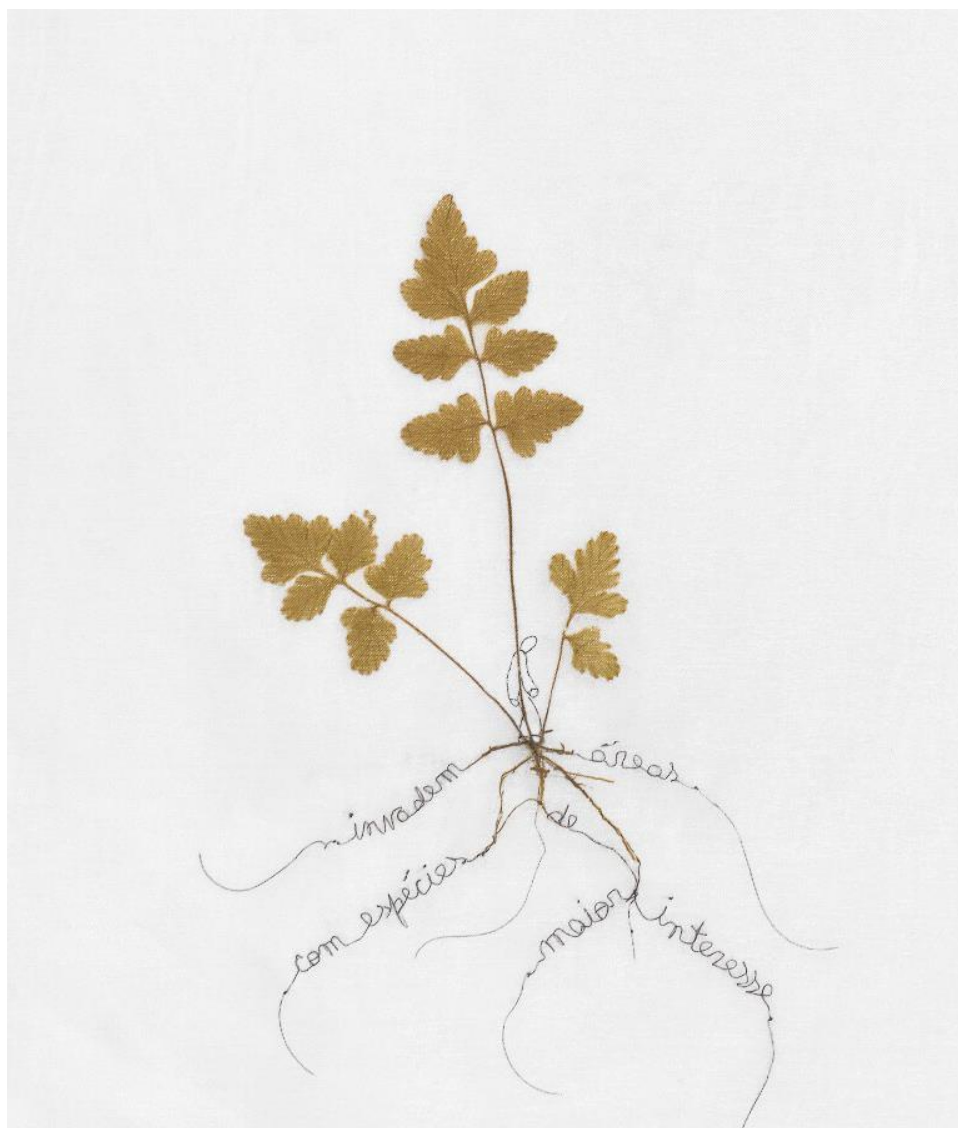
<sup>74</sup> Imagem (7) Anexo I p. 145

<sup>75</sup> Imagem (8) Anexo I p.145

<sup>76</sup> Op. Cit.



## Por que daninhas?





Um pedaço de tecido branco, uma planta e delicados bordados. A planta, trata-se de uma planta daninha, que é costurada ao tecido de maneira praticamente imperceptível. No lugar das raízes encontramos palavras bordadas com fios de cabelo da própria artista. Rosana Palazyan costura o que é planta com o que é humano. Cria, portanto, uma unidade entre planta-tecido-corpo. O cabelo, parte do corpo da artista, passa a exercer o papel de raiz da planta. Já o tecido, por características próprias, não é um suporte neutro, juntamente com a planta e o bordado se entranham, se contaminam, resultando em um único organismo.

As palavras e frases bordadas foram retiradas de livros sobre ervas daninhas. Livros utilizados pela artista durante sua pesquisa para o trabalho *No Lugar do Outro*<sup>77</sup>, 2006, onde trabalhou com moradores de rua. Neste trabalho a artista bordou em um fino e transparente pedaço de organza as linhas das mãos dessas pessoas, utilizando de linhas com cores semelhantes ao tom de pele. Depois de bordados esses tecidos são envoltos em casulos de borboletas, brancos, e exposto em uma parede branca. Reafirmando então a questão da invisibilidade, visual ou social. Em ação performática, com o auxílio de biólogos, os casulos são abertos ao público que se depara não com uma borboleta, mas com os tecidos bordados. Então as pessoas presentes são convidadas a encaixarem as linhas de suas mãos, nas linhas bordadas. A transparência do tecido potencializa a ideia de empatia, pois através do tecido pode ver sua mão ocupando um lugar que não é seu, e sim do do Outro. As linhas em tons de pele, aproximam metaforicamente o tecido à pele. Durante esse processo, percebeu como qualquer coisa ou pessoa pode adquirir a característica daninha, que, como diz a própria artista, nada mais é do que um corpo indesejado.

"Qualquer espécie pode ser considerada daninha quando nasce onde não é desejada e compete por espaço e nutrientes com culturas economicamente produtivas' – esta fazer me fez ampliar minha reflexão sobre pessoas e plantas consideradas daninhas. Qualquer um pode ser considerado 'daninha' em algum momento inserido em algum contexto." (PALAZYAN, Rosana. 2015)

A série por que daninhas desdobrou-se no jardim das daninhas, instalação que aconteceu na Casa França Brasil em 2010. Nos canteiros foram plantadas predominantemente ervas daninhas, mas também, em menor quantidade, outras plantas, não daninhas. Na frente de cada canteiro há algo como um relicário no qual se encontram objetos da série *Por que Daninhas?* Esta instalação provoca a inversão da relação entre as ervas daninhas e as demais plantas, propondo reflexões a respeito do lugar que a daninha ocupa, não só como planta, mas como qualquer indivíduo malquisto. Espécime à primeira vista tido como indesejável, mas que deixa de ser intrusa e erro, para se tornar a proposição. Passando a ocupar um lugar antes designado como próprio das plantas ornamentais, belas e inofensivas. O mesmo lugar dos conceitos de padrão de normalidade da nossa sociedade.

---

<sup>77</sup> Imagem (15) – Anexo I p.148

## Rebate



*Edith Deryk, Rebate, 2013*

Aproximadamente 20.000 metros de linha preta poliéster:  
Aproximadamente 8.000 grampos. 20 metros quadrados.

Dois feixes pretos cortam o ambiente, ligando uma parede a outra. Cruzam-se visualmente, do ponto de vista frontal, mas não chegam a se tocar de fato. Cada um deles é formado por inúmeros fios de poliéster preto, totalizando cerca de 20 mil metros de fios e 20 metros quadrados de obra. *Rebate, 2013* fez parte da mostra *Parque de Transgressões*, realizada na Sim Galeria, Localizada em Curitiba, com curadoria de Agnaldo Farias, também no ano de 2013.

"As 'camas de gato' urdidas por Edith Derdyk, os feixes de linhas que atravessam o espaço branco enredando-o e enredando o visitante, o imprudente e fascinado visitante, acostumado com a luz propagando-se em linha reta, mas não provavelmente com uma luz negra."

(FARIAS, Agnaldo. 2013.)

A comparação entre as linhas espaciais de Edith Derdyk e a luz, são recorrentes. Jacopo Crivelli Visconti escreveu que "a luz se torna matéria, e o gigantesco, maciço volume preto que paira sobre ela se faz, misteriosamente, etéreo e imaterial."<sup>78</sup> Ele ainda explicita como esta é uma situação paradoxal, isto porque Jacopo Visconti enfatiza também a sinceridade dos materiais na obra de Edith Derdyk e como esta verdade nas coisas contém poesia.

"Edith Derdyk, nesse sentido, é eminente poética, em que, como na poesia, todos os elementos (ou palavras) ressoam de maneira nova e estão literalmente imantados por seu significado, ao passo que, na linguagem e no uso cotidianos, esse significado está quase que dissolvido, ou pelo menos atenuado. Só na verdadeira poesia a palavra pedra tem o peso duro das pedras, a palavra sol transmite o calor e a luz do sol. Analogamente, em obras plásticas como mais puro, o que lhe confere um valor fundante, primigênio."

(VISCANTI, Jacopo Crivelli. 2013. P.1)

Ao mesmo tempo que a linha de Edith Derdyk se confunde com luz, e ganha certa visualidade imaterial, não deixa de ser linha. Isto é, linhas físicas, costuras no espaço, fixadas nas paredes por agulhas, ressaltando ainda mais essa sua natureza de costura. Um cozer que se prende a arquitetura e sutura os espaços vazios do ambiente, mas que, no entanto, conseguem adquirir outra visualidade, a de luz, de algo etéreo sem desprender-se da sua materialidade.

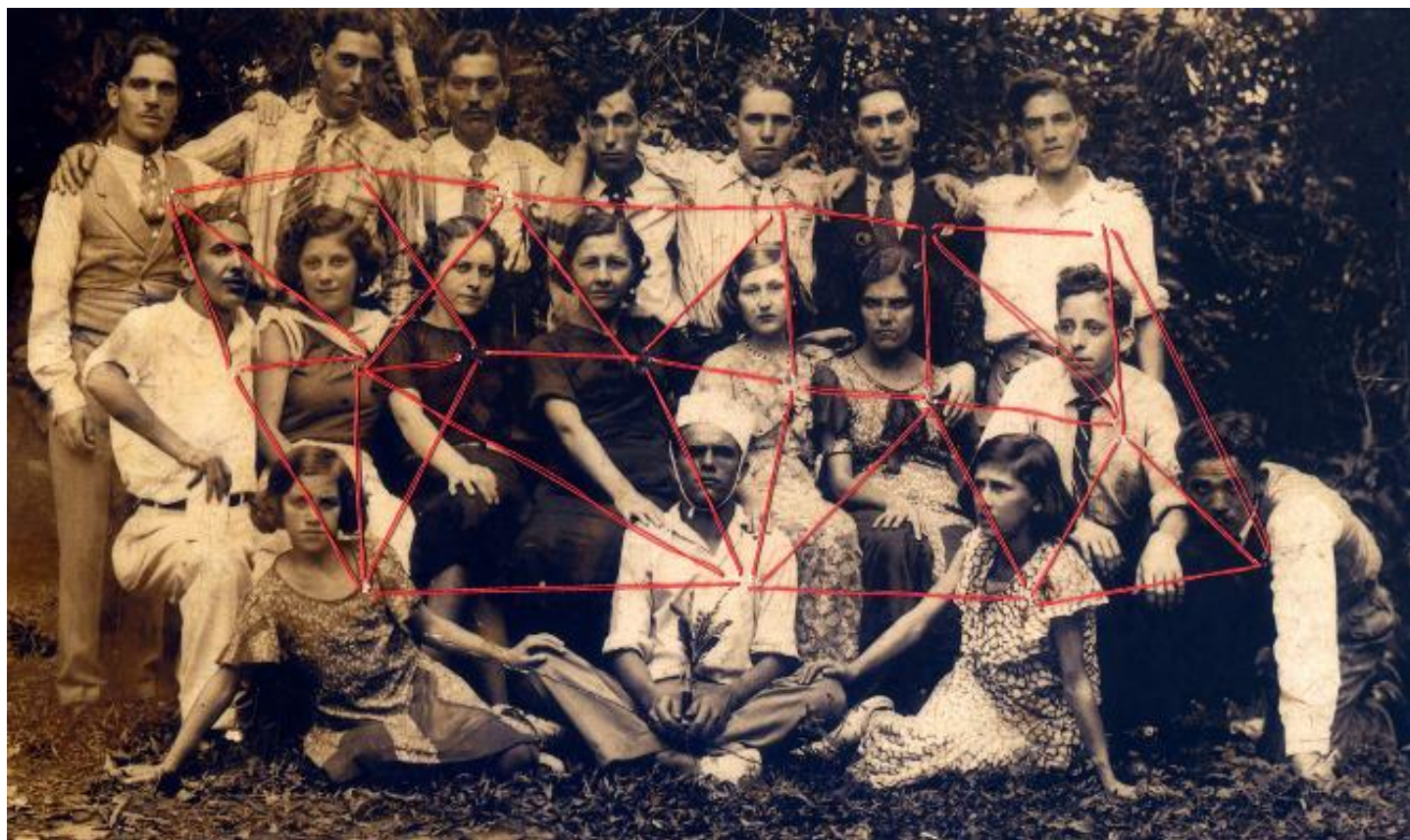
Esta ideia de preencher o ambiente com linhas físicas, construindo esses bordados espaciais, e o jogo com o conceito de luz que este trabalho traça, muito se aproxima das *Teias*<sup>79</sup>, 1997, de Lygia Pape. A obra de Lygia pape traz fios dourados, metalizados que também formam feixes e cortam o espaço. Neste caso além da ideia da espacialidade das linhas e da semelhança formal, as teias estabelecem uma relação com a luz pela reflexão, já *Rebate, 2013*, cria esse jogo pelo contraste entre o branco das paredes e o preto das linhas, ou seja por uma relação entre luz e sombra.

---

<sup>78</sup> Jacopo Crivelli Visconti em *Poesia Material*, 2013.

<sup>79</sup> Imagem (24) Anexo I p. 153

## Rede



*Caroline Valansi, Rede ,2009*  
*Fotografia – impressão com jato de tinta sobre papel de algodão*  
*78 X 130 cm*  
*Coleção Particular*

A *Rede*, 2009, um retrato em grupo, onde indivíduos anônimos encontram-se posicionados em uma composição fotográfica tradicional. Uma pessoa ao lado da outra, formando três filas paralelas que encaram frontalmente a câmera. Pose recorrente em fotos de família, retratos institucionais coletivos como escolas, empresas e times de futebol. Trata-se de uma fotografia antiga, com sinais físicos da ação do tempo. Imagem-objeto apropriada por Caroline Valansi, que interfere na cena com uma “costura simples”, bordando uma fina linha vermelha que cria uma espécie de jogo de ligue os pontos entre essas pessoas.

“Em memórias Inventadas em costuras Simples, a artista elabora um esquema combinatório de técnicas: desenho, costura, colagem e vídeo. A partir de diversos suportes, cria uma escritura visual de enunciado transitivo, que tem como efeito um trabalho de múltiplos significantes.”  
(BONISSON, Marcos. 2009)

A fotografia *Rede*, 2009, faz parte de uma série de trabalhos nos quais a artista utiliza várias fotografias “sem legendas”. Ou seja, imagens de pessoas desconhecidas, descontextualizadas de quaisquer informações externas. Toda a memória, narrativas e afetividades construídas pelas pessoas retratadas no momento da fotografia encontra-se destituída. Resta apenas a visualidade deste momento eternizado por meio da fotografia. O que possibilita indagações e especulações sobre essas vivências e subjetividades dos indivíduos ali expostos.

É a partir dessa ausência, causada pela falta de legendas ou explicações sobre esses indivíduos que a artista recria esses passados e momentos por meio de narrativas ficcionais. Essa construção se dá por meio da costura, da fragmentação e da recombinação dessas imagens. Caroline Valansi recria para essas personagens histórias, vidas e memórias inventadas. A falta de identidade desses indivíduos, combinada com as marcas de passagem do tempo e com as intervenções da artista criam uma atmosfera fantasmagórica.

“Em trajetória espiral, a proposta expositiva de Caroline indaga mais do que responde, sugere mais do que afirma, abre fendas para interpretações e deixa os aspectos lacunar do trabalho ser preenchido pela leitura do espectador.”  
(BONISSON, Marcos. 2009)

Como por exemplo na obra *Rede*, 2009, onde as linhas vermelhas presentes criam, como a própria artista comenta, relações sanguíneas, afetivas, explorando as possibilidades das relações familiares. No entanto essas relações não são claras nem óbvias, deixando espaço para diversos caminhos interpretativos, com inúmeras outras construções ficcionais, a critério do espectador



## Registros



Bárbara Paz Bárbara Paz, Registros, 2016  
Escultura, tecidos, aquarela, anilina esmalte sintético e tinta guache, vidro líquido  
Dimensões variáveis

*Registros, 2016*, possuem tamanhos, formas e cores diferentes. Semelhantes a trouxas ou almofadas que são penduradas, cada uma por um fio, junto ao teto da galeria. Essas massas flutuantes compõem seu próprio espaço dentro do ambiente expositivo. Cada um desses corpos é construído a partir de lona crua, costurada com máquina de costura industrial. A partir da construção desta base que Bárbara Paz inicia uma série de experimentações com tintas, pigmentos e outros materiais sobre a lona.

“As esculturas são feitas de lona (crua a que é mais grossa), as costuras são feitas em máquina (industrial e agulha é mais resistente), e outras partes são costuradas a mão mesmo para o efeito de linhas mais grossas e desalinhadas. Na hora da pigmentação do tecido eu utilizo vários materiais para chegar ao tom (e por motivos de disponibilidade também), os mais presentes são o esmalte cinético e a anilina. Eu preparo uma camada gelatinosa e depois faço o registro do que acontece...”  
(PAZ, Bárbara. 2016)<sup>80</sup>

*Registro, 2016*, é o nome que leva o trabalho, onde um dos principais interesses de Bárbara Paz é perder o controle da reação, do comportamento dos materiais, colocando-se na posição apenas de registrar o comportamento orgânico e livre das substâncias sobre o tecido, como ela mesmo afirma.

A organicidade dos elementos que compõem o trabalho possui uma grande potência visual. O formato dos corpos associado às manchas vermelhas, lembram as *Trouxas Ensanguentadas*<sup>81</sup>, 1970, de Artur Barrio, intervenção na qual a artista desova trouxas de tecido recheadas com material orgânico e pedaços de carne pela cidade do Rio de Janeiro durante a mostra *do Corpo a Terra, 1970*. Este trabalho aborda a violência sofrida pelos presos políticos durante a ditadura militar no Brasil, mais precisamente em relação aos descartes, sumiços dos corpos destes mesmos presos.

Outra obra com a qual este trabalho estabelece diálogo é a “... *retirarei o coração de pedra e darei o coração de carne*” (Nº1)<sup>82</sup>, sem data, da Artista Suyan de Mattos. Este trabalho faz parte de uma série de corações que a artista realiza em vários materiais, como bordados, crochês, assemblage dentre outros. Os corações são assim como os *Registros, 2016*, são semelhantes a almofadas que pendem do teto. Mas ao contrário da obra de Bárbara Paz, os corações de Suyan Matos, possuem bordados e ornamentos, suaves e femininos, como se guardassem, e guardam, afetividades e memórias.

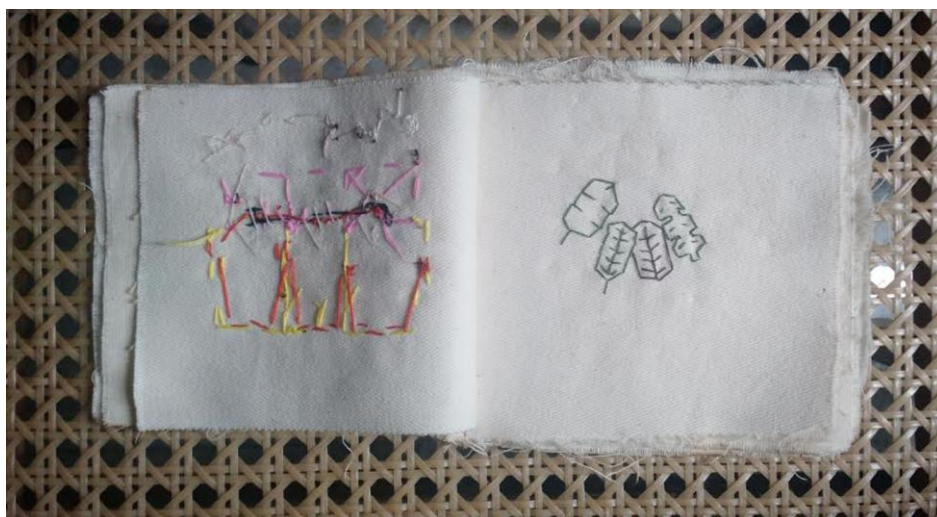
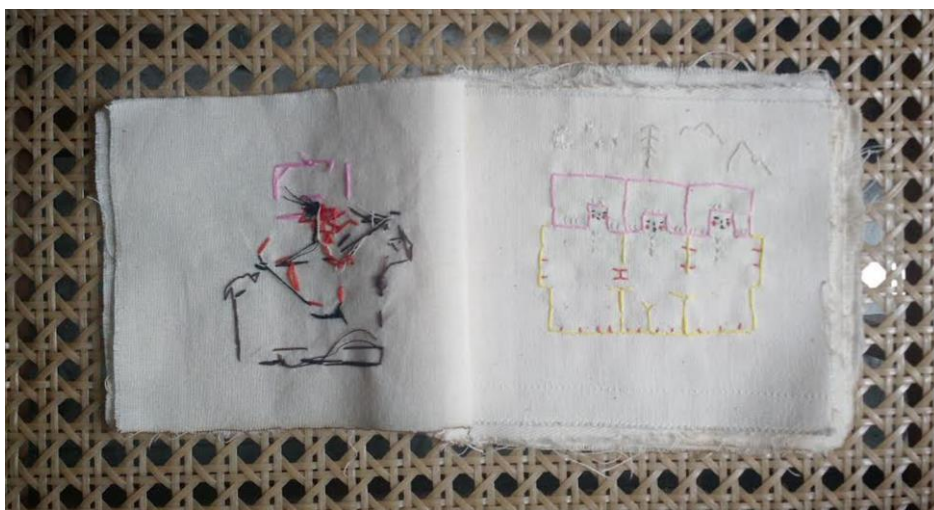
---

<sup>80</sup> Declaração da artista em conversa com a autora.

<sup>81</sup> Imagem (30) disponível no anexo I p. 157

<sup>82</sup> Imagem (31) disponível no anexo I p. 157

## Sem título



Camilla Antunes, Sem título, 2016.  
Algodão cru e linha de costura.  
14 X 14 cm

Os pequenos cadernos de algodão cru, de Camilla Antunes fazem parte do percurso que ela vem traçando em torno de uma poética simples, delicada e intimista. Uma poética que toma como referências a arte popular, outsider e naïf. Como pontuado por ela, a eleição do tecido como material do seu trabalho não se dá de maneira gratuita. Existe a consciência e desejo de explorar toda a significação histórica que o tecido possa carregar. A tradição do bordado, do artesanato e a sua relação com o papel da mulher na sociedade são questões que declara carregar enquanto mote poético.

Camilla diz também ter-se apropriado do bordado como linguagem, como contraponto a todo o estereótipo que pode ser construído em torno do ser mulher e do bordar. Aponta essa apropriação como uma contravenção de tudo aquilo que projetaram sobre ela, a respeito ao seu ser feminino no mundo que ela nunca conseguiu atingir.

"Gostava também de pensar a influência do tecido da vida das mulheres, assim como a forma como ele por muitas vezes exigia a união delas, que é o caso do *quilt*, por exemplo. Daí eu comecei a pensar sobre as minhas questões pessoais, e repensar minhas memórias familiares, e como o tecido, bonecas de pano, toalhas, panos, tapetes sempre foram presentes na minha família, entre as mulheres. Pensei que queria trabalhar esse estereótipo, me lembrando de como eu sempre "falhei" quando criança em todos os estereótipos impostos a mim por ser mulher. "

(ANTUNES, Camilla. 2016)<sup>83</sup>

Pensando a respeito do íntimo, seu trabalho carrega a potência da miudeza e das miniaturas. Daquilo que se possui e se carrega consigo. Pode-se dizer que por influência do ambiente doméstico, que a artista o traz também como citação em sua produção. Reconhecendo lembranças familiares de bonecas de tecido, toalhas, panos e tapetes que retornam em sua produção.

Nisto está também presente a questão do embate pessoal, do estereótipo projetado com a realidade vivida. Um embate pessoal que a artista traz para o trabalho juntamente com a reflexão a respeito do controle que é necessário para a realização do bordado e da costura. Existe no ato de perfurar o tecido com a agulha e perpassá-lo com linha, um preciso momento de tensão e controle. Tensão que se contrapõe a delicadeza do material, como os embates pessoais e íntimos que são travados internamente e cotidianamente, não só pela artista, mas por todas as mulheres.

---

<sup>83</sup> Em conversa com a Autora via e-mail.



## Sem título



Carolina Ponte, sem título, 2011  
Escultura de crochê  
200 x 340 x 175 cm.



Diferentes linhas e pontos compõem a escultura de tricô da artista Carolina Ponte. Nesta obra, *Sem Título, 2011*, uma moldura ornamentada foi incorporada ao trabalho. A presença da moldura pode ser entendida como uma alusão ao universo da pintura. Portanto, quando lançamos o olhar sobre a obra, já com esta questão, ela permeia e direciona as impressões sobre o trabalho.

As linhas que partem dessa moldura vão se encontrando e por meio do tricô criam tramas que se desdobram em diferentes estruturas com múltiplas, cores e texturas, criando a impressão de que o crochê salta da moldura e ganha o espaço. Dessa forma é possível também pensar na moldura ocupando o lugar de bastidor do tear. Não sendo apenas o suporte para a pintura, mas também a base para o fiar e o tecer.

Essa massa de linhas, escorre pelas paredes e encontram o chão "em um movimento quase líquido, como Daniela Name<sup>84</sup> descreve. Esse corpo feito de tricô estende-se pelo chão traçando um caminho, como um rio que corre, indo novamente de encontro à parede. Desta vez, este encontro não é controlado pela presença de uma moldura, é orgânico, onde o rio de tricô se deságua desfazendo-se em um desenho rico e colorido, numa espécie de mandá-la.

As cores, formas e texturas utilizadas pela artista evocam o mundo dos ornamentos. As linhas sinuosas, tanto dos seus desenhos quanto dos tricôs, nos remetem ao adorno presente em diferentes culturas como se essa mistura que enxergamos em seu trabalho, fosse na verdade um grande encontro dessas diferentes culturas visuais do ornamento.

"Carolina promove a comunhão dos contrários com essas padronagens distintas. Leques gregos convivem com flores egípcias e folhas persas; curvas e estrelas árabes são ladeadas por desenhos elisabetanos, latino-americanos, renascentistas, hindus. Estas áreas, tomadas por cores e formas, iluminam as peças de crochê. "  
(NAME, Daniela. 2011.p.5)

Ainda Segundo Daniela Name, dentre a diversidade de visualidades e da rica gama de variações, de padronagens e texturas, as obras de Carolina Ponte encontram no barroco uma herança a ser seguida. "Seu desenho detalhista e quase compulsivo se aproxima do barroco"<sup>85</sup>, aproximação que se dá pelo uso repetitivo de linhas e cores, pela preferência dos "motivos florais e marítimos à volutas e outras formas típicas do estilo"<sup>86</sup>. Um exagero elegante, com muitas referências.

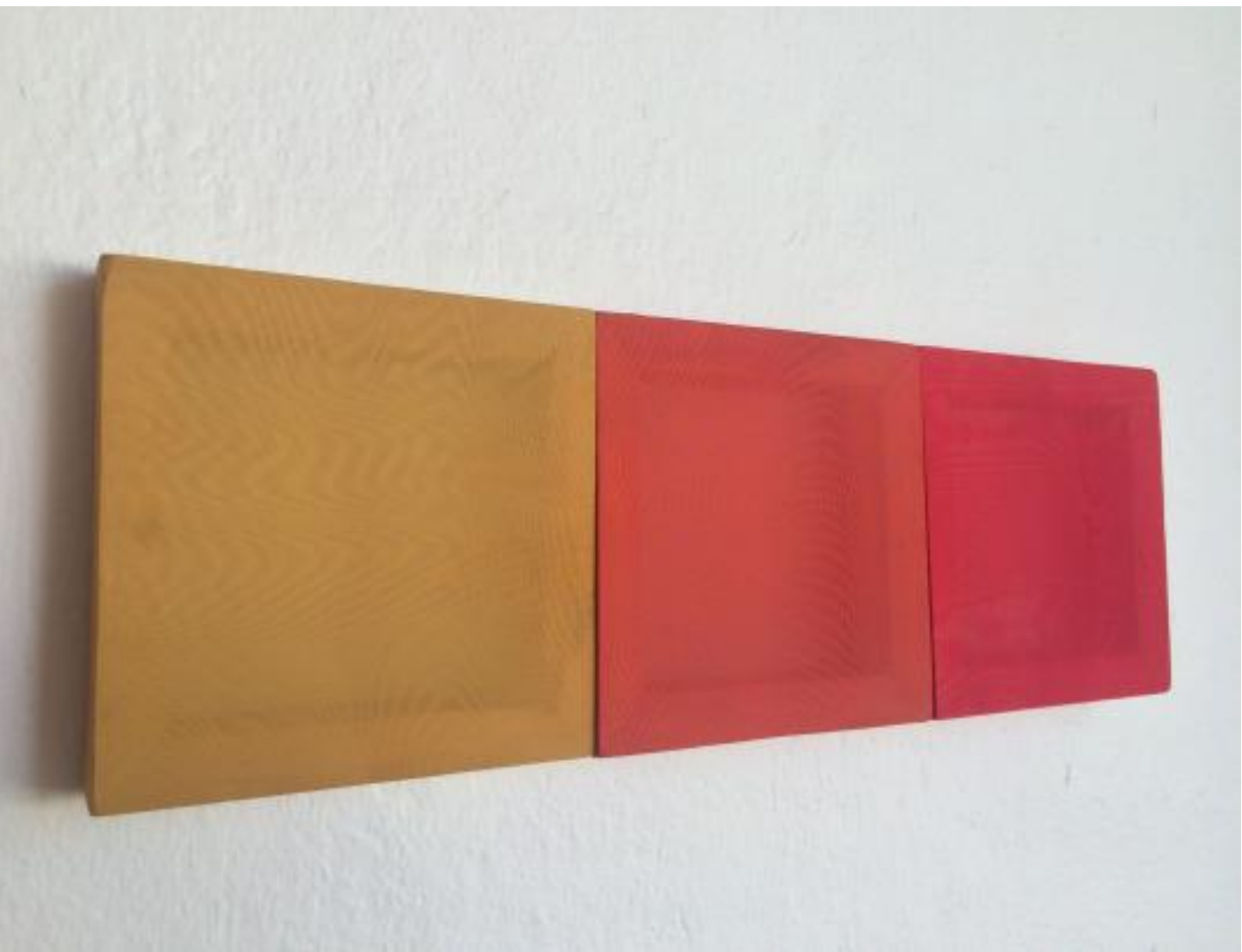
---

<sup>84</sup> Daniela Name em Catálogo da exposição Pontos de encontros. 2011.

<sup>85</sup> Daniela Name em Tecer Mundos, 2011.

<sup>86</sup> Op.Cit.

## Sequência



Gustavo Silvamara, Sequência, 2016.  
voil sobre chassi.  
23 X71 cm

Três chassis quadrados, com 23 centímetros cada lado. Sobre esses chassis, no lugar da lona é esticado o *voil*. Tecido sintético e fino, composto por vários fios de tecido com torção alta porém de baixa intensidade, o que resulta no caimento leve em sua transparência. Característica que Gustavo Silvamaral desdobra em suas experimentações com o material, fazendo uso de sobreposições, inúmeras camadas brincando com as diferentes cores de *voil* disponíveis comercialmente. Ele cria tonalidades e densidades diferentes para suas telas com apenas variações da forma de utilizar o *voil*.

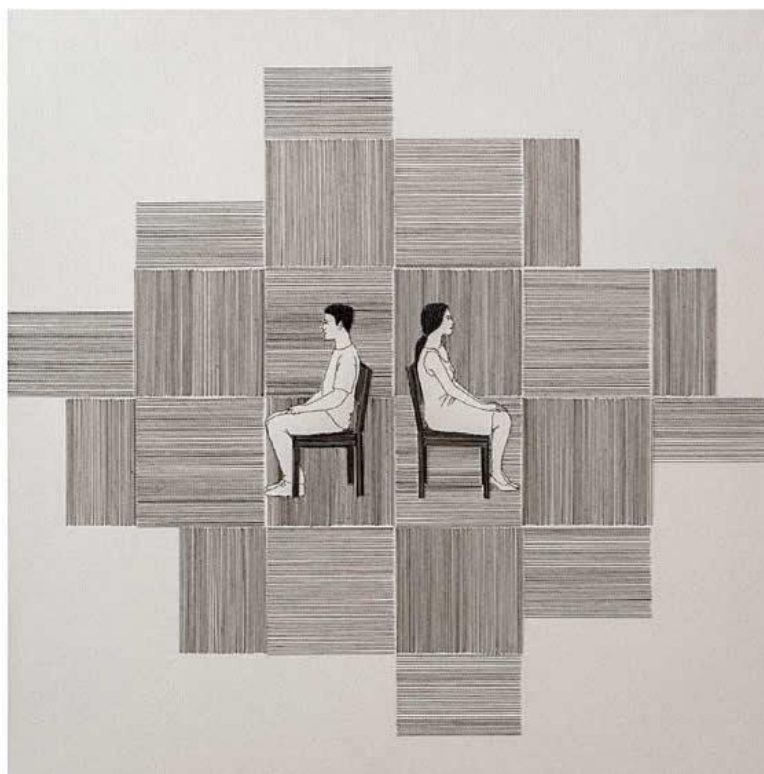
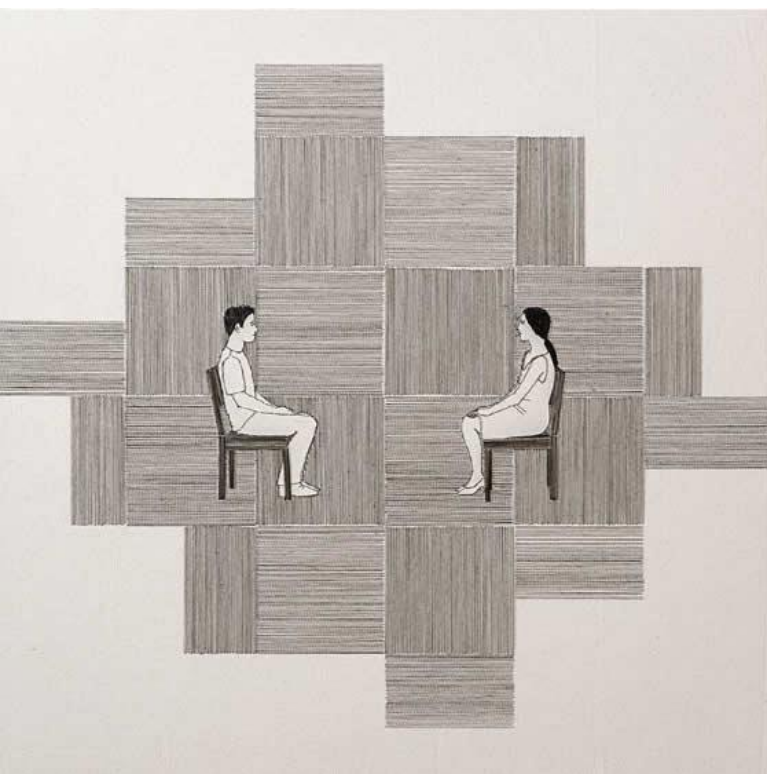
A *Sequência*, 2016, faz parte de uma série de obras que Gustavo Silvamaral desenvolveu durante o ano de 2016. Neste conjunto de trabalhos ele explora as possibilidades da pintura, forçando seus limites e questionando conceitos de sua tradição. Este desbravamento se dá pela experimentação de diversos materiais sobre o chassi, dentre eles o tecido. Um dos assuntos mais latentes nessa série de sequências é a utilização da cor. Gustavo Silvamaral descreve as telas como pixels de cor, cores estas roubadas do mundo pertencentes ao ambiente que o circunda, capturadas e transformadas em pinturas. Esse furto de cores se dá na escolha do artista em utilizar materiais comercializados em lojas comuns de tecido e materiais de construção. Materiais que convivemos cotidianamente.

Pinturas feitas sem tinta, ainda assim, podemos entender as telas de Gustavo Silvamaral como pintura. Isto porque essas telas trazem muitas referências e questionamentos relativos ao universo pictórico.

"Foi a ênfase conferida a planaridade irrelutável da superfície que permaneceu, porém, mais fundamental do que qualquer outra coisa para os processos pelos quais a arte pictórica criticou-se e definiu-se a si mesma no modernismo. Pois só a planaridade era única e exclusiva da arte pictórica. A forma circundante do quadro, era uma condição limitativa, ou norma, partilhada com a arte teatral; a cor era uma norma e um meio partilhado não só com o teatro mas também com a escultura; Por ser a planaridade a única que a pintura não partilhava com nenhuma outra arte, a pintura modernista se voltou para a planaridade e para mais nada."  
(GREEMBERG, Clement. 1997, p. 1030)

Apesar da fala de Clement Greemberg referir-se ao expressionismo abstrato e à herança modernista de Gustavo Silvamaral, por estar ligada ao concretismo e ao neoconcretismo, podemos extrair deste pensamento outros pontos que Greemberg entende como normas pertencentes à pintura. Não apenas levando em consideração a questão da planaridade, enquanto elemento exclusivo do pictórico, mas também os outros pontos que Greemberg entende como normas pertencentes à pintura. Elementos como a cor e o limite do quadro, sendo estas questões caras às séries de sequências de Gustavo Silvamaral. Ao não excluir a planaridade o artista desloca materiais diversos para o chassi do quadro, que logo reflete o *modus operandi* ao lidar com os materiais na tela.

Série entre linhas



*Bel Barcellos, Série entre linhas, 2013-2014*

7/11

Desenho bordado sobre tela

60 X 60 cm

Duas telas quadradas em lona crua, ambas com a mesma organização de elementos, recebem composições muito semelhantes. . Um fundo geométrico com uma cena centralizada com plano de fundo e o mesmo tratamento. Uma composição com quadrados e retângulos formados por finas linhas bordadas sobre a lona com pequenas variações entre uma e outra. Característica do trabalho feito manualmente, da costura e da ação da mão. No núcleo dessa composição temos o desenho, também bordado, de um casal, onde encontram-se um homem e uma mulher sentados. Na primeira tela o casal está sentado um de frente para o outro, mirando-se fixamente. Na segunda tela o casal está um de costas para o outro, fazendo com que lancem seus olhares não um para o outro, mas para fora.

"Sim! Quando nos vemos e nos calamos... quando tocamos e nos ignoramos... ah! Melhor dizer que somos como pipas que brincam no céu de repulsa e atração... também pudera: Nas entrelinhas do dia a dia, um cenário hermético, quase gaiola, se ergue ao fundo de nossa vivência. Se num momento nos fitamos e noutro frivolamente nos ensinamos, não tarda e num lapso, nos lançamos em sonho lírico ou mera fabulação, transformando nosso cotidiano em fértil expansão." (SALCEDO, Sônia. 2014)

Seguindo a leitura de Sonia Salcedo, a obra fala das relações íntimas, da vida a dois e dos afastamentos que o cotidiano provoca. O olhar-se e virar-se de costas, como repulsa e atração dos indivíduos presos na gaiola das entrelinhas do dia a dia, provocando o pensamento sobre os pequenos conflitos, regras, limites e a cegueira que a rotina muitas vezes provoca. O que conseqüentemente está relacionada e influi na maneira do indivíduo se relacionar com o mundo e com as pessoas, criando esse jogo de vai e vem como polos magnéticos que colocam imãs em um ciclo sem fim e repetitivo, como se a vida fosse esse eterno *looping* de ir e vir, atrair e repelir, olhar e ignorar.

Este trabalho tem muito em comum com a performance realizada pela artista Marina Abramović na exposição retrospectiva *A artista está Presente, 2010* no MoMa em Nova York. Nesta performance tem-se uma mesa e duas cadeiras uma de frente para a outra. A artista ocupa uma das cadeiras e a outra fica livre para que os visitantes possam sentar e participar da performance, em silêncio a artista e visitantes se miram. A performance ficou marcada pela participação de Ulay, seu ex-marido e parceiro de performances. Criando um momento de um silêncio profundo e complexo resultou em lágrimas e um aperto de mão. Um momento muito próximo ao qual Bel Barcellos traz em seus bordados num momento íntimo, silencioso e complexo entre um casal.



## Siamesas



Mariana Destro, *Siamesas*, 2016.  
Bordado, couro e barbante sobre algodão cru  
41 x 49,5 cm

Dois chassis de proporções diferentes, um maior que o outro, nos quais Mariana Destro substitui a tradicional lona, canvas, por algodão cru. No entanto, o tecido possui partes desfiadas e não cobre a estrutura do chassi por completo, deixando à mostra partes da madeira. Travando um jogo de sedução com o olhar do espectador.

“Comprei alguns metros do algodão cru que é tecido, não lona. Queria a lona. Talvez a lona tivesse mais presença, que era o que eu procurava, mas o desfiado do algodão cru, tecido fino, foi o que deu a ideia do bordado. Bordei “W3 sul”, “L2 norte” e uma tesourinha. Poeticamente, tudo isso tem sentido para mim de uma forma bastante íntima.”

(DESTRO, Mariana. 2016)<sup>87</sup>

Ademais, da trama desfiada que se torna aparente no centro da tela maior, partem compridos fios de barbantes que conectam esta tela a menor. Ambas possuem aplicações de desenhos e bordados. A primeira, como dito anteriormente, possui um vão causado pelo desfiamiento do pano, repartindo essa superfície em dois. Do lado esquerdo encontrasse bordado “W3 sul” e a inserção de um pequeno desenho de bebês, gêmeas siamesas. Tanto este, como os outros desenhos presentes na obra, são aplicações, são traçados também em algodão cru, são recortados e pregados por meio de costura nas telas. O outro lado, o direito em relação ao vão, possui o bordado de um desenho que lembram as tesourinhas<sup>88</sup> de Brasília contendo a inscrição “Asa Norte”. Esta composição possui mais três aplicações de desenhos de gêmeas siamesas. A tela menor por sua vez possui um único desenho, bem centralizado.

Em relação às ilustrações de gêmeas siamesas, Mariana Destro afirma suspeitar de algumas pistas, todas relacionadas com a psicanálise, relacionado ao seu subjetivo, inconsciente. “Eu sinto que as siamesas são uma metáfora óbvia para algum trauma psíquico, só não sei muito bem o quê. Depois dessas imagens, veio a ideia de fazer uma tela gêmea xifópaga da tela maior.”<sup>89</sup>

O diálogo com a obra *Xifópagas Capilares*<sup>90</sup>, 1984 de Tunga, é evidente e indicado pela fala da artista. Na narrativa ficcional de tunga, que permeia essa obra, existe uma relação entre a cidade e as gêmeas, pois no mito das gêmeas xifópagas os moradores da cidade, na qual as irmãs habitam, associam os problemas e misérias sofridos por aquela população à existência das gêmeas. Mariana Destro coloca mais uma vez as gêmeas siamesas ou xifópagas lado a lado com questões da cidade, desta vez Brasília. Mesmo que esse diálogo apareça de maneira intrincada fugindo de paralelos com o mito, pela fala de Mariana Destro, fica claro que seu trabalho é pautado pelo

---

<sup>87</sup> Mariana Destro em conversa com a autora.

<sup>88</sup> “*Tesourinha: o recurso semântico empregado na denominação é de natureza metafórica, porque os traços de conteúdo desse termo aproximam-no do objeto tesoura pequena. Tesourinha é uma pista que dá acesso às superquadras, cortando o Eixo-Rodoviário-Residencial.*” (Flávia de Oliveira Maia Pires, 2007.)

<sup>89</sup> Mariana Destro em conversa com a autora.

<sup>90</sup> Obra mencionada na página 91. Imagem (7) disponível no Anexo I página 145.

## Soneto



Jozias Benedicto, *Soneto (O que nos une)*, 2015.

Instalação com lenços bordados

1,60X1,60 cm

Coleção Particular

Montagem na exposição aquilo que nos une,

Caixa Cultural, Rio de Janeiro, 2016.

*Soneto, 2015* foi uma das obras de Jozias Benedicto a participar da Exposição *Aquilo que nos Une* que aconteceu na Caixa Cultural do Rio de Janeiro de 16 de Abril a 19 de junho de 2016. Josias afirma que seu trabalho constantemente permeia questões relacionadas a linguagem, explorando fronteiras entre a literatura e as artes visuais. Tendo isso em mente, a obra *Soneto, 2015* nasce a partir de conversas com a curadora sobre a exposição *Aquilo que nos Une*, Isabel Portella, com o intuito de conceituar o eu, que seria esse elo entre as pessoas. O artista concluiu então que exploraria a união pela linguagem na língua comum.

"Os trabalhos usando linha e bordado são parte de uma série mais ampla na qual me utilizo de textos poéticos de minha autoria (sonetos), aplicando-os aos diversos meios. Já mostrei sonetos em uma videoinstalação (coletiva "Reminiscências", no CCJF, 2016), em um lambe-lambe ("Valongo", na Mesa em março deste ano) e atualmente mostro um soneto em uma pintura (coletiva "Através do espelho" na Galeria Solar Meninos da Luz)

Na exposição "Aquilo que nos une", em conversas com a curadora Isabel Portella, parti para conceituar que "o que nos une" é a linguagem a língua comum. E para tanto criei um soneto parafraseando um soneto dos mais tradicionais da língua portuguesa, o "Última flor do Lácio, inculta e bela..." do poeta Olavo Bilac."

(BENEDICTO, Jozias. 2016)<sup>91</sup>

A partir do poema *Língua Portuguesa*, de Olavo Bilac, ele cria seu próprio soneto *Última Flor (o que nos une)*<sup>92</sup>. A artista borda cada um dos versos do poema em lenços masculinos<sup>93</sup>. Estes que mantêm a métrica do soneto, organizando-se em duas estrofes de quatro versos e duas estrofes de três versos. Os lenços que uma vez fixados na parede, se organizam como pintura em blocos de cor, refletindo também um pensamento compositivo pictórico.

O poema de Olavo Bilac, trata do nascimento da língua portuguesa e das suas consequências e fatos que acompanharam esse nascimento. Muitos desses fatos são carregados de devastação e negatividade, como por exemplo, a morte de outra língua, o latim, o desbravamento das florestas brasileiras e a implantação dessa nova língua às custas da devastação de outros povos e culturas, ao mesmo tempo que exalta a sua beleza e a sua complexidade. Como Olavo Bilac Jozias Benedicto também cria contrapontos em seu poema, ao mesmo tempo que exalta seu amor à beleza da palavra, também cria um paralelo entre a língua e a fome como elemento social unificador dos homens.

---

<sup>91</sup> Jozias Benedicto em conversa com a autora via e-mail. Disponível no Anexo II.

<sup>92</sup> Imagem (28). Anexo I. p. 155

<sup>93</sup> Imagem (29) Anexo I p. 156

## Sou todo seu



Janaína Barros, Sou todo Seu,  
2010  
*Luvras, tule e perolas falsas.*



A artista Janaína Barros borda com pérolas falsas, três luvas utilizadas para manipulação de objetos quentes ao fogo, na cozinha, as seguintes palavras “sou”, “todo” e “seu”. Formando a frase que dá nome ao trabalho *Sou Todo Seu, 2010*. Esta obra faz parte de uma série maior, a qual Janaína Barros chamou de *Objetos Invólucros, 2010*.

A pesquisa que permeia a feitura das luvas, segundo a artista<sup>94</sup>, teve início em 2002, partindo de experimentações com o tecido chita, sobre o qual realizou pinturas e bordados. Essas investigações a levaram buscar por outros tecidos e suportes, impulso que a levou ao encontro com os objetos têxteis presentes nos ambientes domésticos, principalmente na cozinha. Na série *Objetos Invólucros, 2010*, além das luvas ou *Todo Seu*, é composta por aventais<sup>95</sup> com um de seus lados todo bordado com paetês, puxa-sacos, capas para liquidificador, panos de prato entre outros objetos feitos em tecido e que são comuns no cotidiano da morada.

“Tais trajés dado o cuidado de feitura e decoração escondem relações desiguais de gênero e classe social, [...] Essa operação decorativa oculta a função social das coisas ao criarem uma aparência agradável com tecidos que escondem o fato de serem objetos de cozinha ligados à limpeza e cuidados com a casa.”

(BISPO. Alexandre A. 2015. P.4)

Característica que a artista reforça, enfatizando a ideia de máscara, com o conceito de bilateralidade dos objetos, que possuem dois lados, o lado de dentro e o lado de fora. A face ornamentada que vela a verdadeira expressão do que significa aqueles objetos e as suas funções. Janaina Barros cria essa dicotomia que coloca em questionamento as relações entre “gênero e artefato” e sobre vivência social do objeto e do trabalho. Despertando discursos, sobre a “poética do cotidiano” e a “poética da espacialidade doméstica”.

Pensando a obra como narrativa, as luvas nos situam espacialmente na casa, na cozinha. Socialmente, o pertencimento deste site, não é só na cozinha, mas em toda a casa com suas respectivas tarefas e trabalhos domésticos que são associados à mulher. A artista confecciona as luvas com tecidos florais e as ornamenta com babados e pérolas, atribuindo-lhes mais características tomadas como femininas. Toca também em questões como a hipervalorização do corpo da mulher e da sua aparência, por analogia com o esteticamente agradável e ornamentado; e os objetos confeccionados especialmente para mulheres, como ferramentas e utensílios relacionados às atividades estereotipadas como masculinas, mas que são produzidos na cor rosa especialmente para o uso das mulheres, custando mais caro por isso, inclusive. No entanto, o ponto principal está na frase “Sou Todo Seu”, que insinua um pertencimento ao proprietário das luvas a quem se refere. A problemática dos relacionamentos abusivos, são situações nas quais os homens se sentem donos das mulheres, em que seus parceiros, pais, tios, avôs, etc. tornam esse lugar, um ambiente hostil, perigoso e violento.

---

<sup>94</sup> Entrevista com a artista Janaina Barros realizada pelo jornalista Nabor Jr., em novembro de 2013, no SESC Pinheiros, em São Paulo.

<sup>95</sup> Imagens (18) e (19) – Anexo I p.150 e 151

## Tecendo aManhã



*Sônia Gomes, tecendo aManhã I e II, 2016*  
Costura, amarrações, tecidos e rendas variadas,  
193 × 61 × 12 cm  
148 × 54 × 14 cm

*Tecendo a Manhã, I, II e III*<sup>96</sup>, 2016, foram a “principal obra” da mostra individual de Sônia Gomes, *Linhas e Tramas*, realizada na Galeria Mandes Wood em São Paulo de março a agosto de 2016. Trata-se de um trabalho no qual a artista parte de três camisolas antigas, utilizando-as como suporte para seus desenhos, bordados, costuras e torções. Penduradas com fios de pesca, as três peças flutuam no espaço, de modo a deixar visível todos seus lados, enfatizando sua materialidade.

“*Tecendo a Manhã I, II, III* é estruturada em três camisolas doadas por um amigo, que após decidirem vender a casa da família, a matriarca autorizou que lhe entregassem várias peças do seu antigo enxoval. Apesar da origem humilde da matriarca, conta-se que é filha de pedreiros, o enxoval é sofisticado com peças de linho bordados a mão. Guardados a muitos anos, essas peças chegam à Sônia já imbuídos de uma história pessoal.”  
(Galeria Mendes Wood, 2016).

Os tecidos utilizados pela artista são em grande parte doados, recolhidos, encontrados, sendo sempre de segunda mão, “materiais pré-constrangidos, isto é, marcados pelas memórias do uso...”<sup>97</sup>. Objetos que pertenceram a outras pessoas, que fizeram parte de suas histórias e carregam a significação dessas vivências. A própria artista relata que os materiais parecem dizer-lhe “Me deixem viver em outro corpo”<sup>98</sup>. Como se esses objetos que estariam fadados a morte ou a o esquecimento, clamassem pela reencarnação, pedindo para serem lembrados, vistos, transformados e vividos, pois só “coisas que não querem morrer.”<sup>99</sup> São transformados e ganham nova vida sob as mãos de Sônia Gomes.

Alexandre Araújo aponta a relação entre a produção de Sônia Gomes e a memória, não apenas pela eleição desses objetos como matéria-prima e sua ação resgate da memória pela história e vivência das coisas. Mas também pela sua relação com a memória do fazer artesanal, do manuseio dos tecidos, artesanato e arte têxtil, relacionando-se com a cultura popular, religiosa, feminina e negra.

No Caso de *Tecendo a Manhã, 2016*, as camisolas possuem uma história prévia, estão impregnadas pela memória e afetividade de sua antiga dona. Essa afetividade tão íntima e singular, vai se entrelaçando com uma memória mais ampla quase coletiva. Como a da tradição dos enxovais, dos panos de prato, roupas de cama, caminhos de mesa, entre muitos outros objetos em tecidos, feitos, preparados e bordados minuciosamente por mulheres para o tão esperado rito do casamento. O que nos remete não apenas à história das mulheres, aos lugares sociais e às atividades designadas a elas, mas também a relação dessa historiografia feminina e tradição dos objetos têxteis.

---

<sup>96</sup> Fotografia da montagem da obra na exposição *Linhas e tramas*, 2016.

<sup>97</sup> Alexandre Araújo Bispo em *Mãos de ouro: A tecelagem da memória em Sônia Gomes*, 2015.

<sup>98</sup> Op. Cit.

<sup>99</sup> Op. Cit.



## Tempo para respirar



*Maria Nepomuceno, Tempo para respirar, 2012.*  
Cordas, contas, tecido, cerâmica, palha trançada, resina, fibra de vidro, madeira.  
11 X 7 X 10 m  
Museu Turner Contemporary, Reino Unido

A partir de um convite do Museu Turner Contemporary que fica em Margate, Reino Unido, Maria Nepomuceno desenvolveu a obra *Tempo para Respirar, 2012*. A obra ocupa um grande vão da Instituição, cuja arquitetura fornece pé direito alto e luz natural. *Tempo para Respirar, 2012* estende-se por todo o chão, alcança a parede e atinge o teto. O trabalho ainda conta com interação dos visitantes “que se movem pela instalação experimentando os sons e sensações de estarem nesse ambiente mágico.”<sup>100</sup>, interação com o espaço, ocupando-o.

Esta obra foi desenvolvida a partir de uma grande rede de colaborações. Feita por muitas mãos, foram criadas oficinas onde os interessados em participar do processo puderam aprender as técnicas da artista. O grupo se chamava ‘Maria Nepomuceno Studio Group’ onde coletivamente, artista e voluntários executavam as estruturas em corda, miçangas e cerâmica que compõe *Tempo para Respirar, 2012*. Esse contato com a população local, proporcionou não apenas uma troca unilateral, onde público aprende com o artista, mas criou um espaço de troca entre os envolvidos no projeto. Um exemplo desse intercâmbio foi a troca de materiais que a artista realizou com a comunidade local. Ana Maria Nepomuceno trocou cordas brasileiras e coloridas, por cordas de proveniência pesqueira, de feitura rústica e utilitária, inclusive marcadas pelo seu uso, contendo vestígios de sua história.

Um breve apanhado crítico sobre este trabalho e a obra de Ana Maria Nepomuceno, na visão de Michael Asbury, sobre se a artista “admite estar interessada nas estruturas do DNA e em cordões umbilicais”<sup>101</sup>, visão compartilhada com Lauren A Wright<sup>102</sup> que enfatiza a temática ao afirmar que este é um interesse que se inicia a partir da própria gravidez da artista. Michael Asbury aborda também a geometria da feitura das estruturas presentes nas obras da artista, evocando mais uma vez a fala de Nepomuceno quando ela afirma que seu trabalho é baseado no ponto e na linha. O crítico pontua que essa relação vai além da questão material, da costura, das cordas, das linhas transparentes, que são unidas até criarem elipses, túneis, tubos, etc., mas que está relacionada também a geometria não-Euclidiana, uma aposta na geometria planar, na qual estão pautadas produções artísticas como o minimalismo, construtivismo e concretismo. O que coloca o trabalho de Marina Nepomuceno em um lugar formal oposto ao dessa geração. A instalação em questão, *Tempo para Respirar, 2012*, cria no ambiente uma paisagem onírica, fantasiosa e fantástica, tecendo diálogos mais próximos de artistas surrealistas.

---

<sup>100</sup> Victoria Pomery em prefácio do catálogo Maria Nepomuceno, Turner Contemporary, 2012

<sup>101</sup> Michael Asbury em *Presente de Graça?*, 2012

<sup>102</sup> Lauren A Wright em *Construindo tempo para Respirar*, 2012.



## The sea and the moutin, Juju 1



Janaina Tschäpe, *The sea and the moutin, Juju 1*. 2004.  
Fotografia, Cibachrome. 102x127 cm.

Ao horizonte uma atmosfera serrana. Onde uma montanha que se encontra, em parte, encoberta pela neblina e uma vegetação verde escura, com poucas árvores, compõem a paisagem que abriga a criatura criada por Janaina Tschäche. Na fotografia *The sea and the mountin, Juju 1, 2004*, esta figura, se encontra em primeiro plano, sentada a beira de uma espécie de lago.

A série fotográfica em questão, coloca lado a lado paisagens e criaturas da montanha e do mar. As seis fotografias alternam cenário serranos e do litoral. Trazendo criaturas da água ou da terra, como um estudo destes seres em seus habitats naturais.

"Seres com formas biomórficas híbridas – parte animais, parte vegetais, humanos ou ainda tecnológicos – resulta em quimeras que nos remetem desde os mitos gregos até os experimentos transgênicos da atualidade." (CANONGIA, Ligia. 2009)

Essas criaturas tomam, portanto, formas inusitadas. São criaturas que já não fazem parte da nossa realidade. Ligia Canongia fala da presença do fantástico na produção de Janaína Tschäche. Traça paralelos com a literatura e faz analogias a contos de fadas e a ficção científica. " ... o fantástico como forma de transgressões às leis sociais e naturais"<sup>103</sup>

Parte considerável da crítica a respeito da obra de Janaína Tschäche, pontua a transfiguração dos indivíduos e o momento histórico-social no qual a produção da artista se situa. Isto é, hoje vivemos um momento de extrema preocupação estética com o corpo. As cirurgias plásticas, procedimentos alternativos e modificações corporais se tornaram comuns, onde as pessoas buscam o corpo perfeito, a beleza e parecer esteticamente agradável. Grande parte desse pensamento é influenciado e promovido pela mídia e pelo mercado da beleza.

Esses seres criados pela artista, possuem corpos remodelados por extensões criadas com balões, bolas e outras estruturas plásticas, juntamente com tecidos, malhas e meias que funcionam como uma nova pele. O que geram corpos, sobre-humanos, estranhos e até grotescos, como se estivessem ligados ao colapso das transfigurações corporais, ao mesmo tempo que mantém essa atmosfera do onírico e do fantasioso. Essa construção de organismos vivos muito se assemelha com as também criaturas de Maria Lynch<sup>104</sup>.

Germano Celant fala dessa transmutação corpórea como uma eterna metamorfose, que se dá pelas ações e manipulações do próprio indivíduo sobre sua carne, fazendo de seu corpo o espelho de sua identidade. Ligia Canongia ainda acrescenta que este indenitário em questão é o feminino. Que as "ninfas aquáticas da artista" são discussões em relação a imagem da mulher estereotipada e do ideal de beleza imposto pelo mercado e pela mídia. Isto porque apesar de uma massificação do pensamento sobre o corpo perfeito, a mulher ainda é aquela que mais é afetada pela questão da imagem, segundo a qual deve manter-se bela e jovem, sempre.

---

<sup>103</sup> Ligia Canongia. Em Janaína Tschäpe, Melantrópicos. Galeria Laura Alvim, Rio de Janeiro 2009.

<sup>104</sup> Incorporáveis, 2011 de Maria Lynch. P 60

## Túnel



*Lygia Clark, Túnel, fantasmática do corpo, 1973*  
Fotografia da proposição sendo realizada na exposição retrospectiva de Lygia Clark no  
Itaú Cultural São Paulo, 2012.  
50 m

"Tive a ideia por uma aluna cujo pai era médico. Eles usam na França uma coisa muito engraçada. Isso eles colocam na pessoa para imobilizar parte do corpo da pessoa. Tinha 50 metros de comprimento. Então as pessoas entravam dentro à medida que eles sentiam claustrofobia... eu andava com a tesoura sempre metida aqui... elas gritavam, eu abria um pedaço e ela queria nascer para fora... então as que estavam dentro ajudavam a levantar e nós de fora tirávamos ela, e ela ia para fora, para o espaço... e era um nascimento verdadeiro."  
(CLARK, Lygia, 1980)<sup>105</sup>

Dessa forma Lygia Clark nos introduz *Túnel, fantasmática do corpo*<sup>106</sup>, 1973. Uma espécie de malha hospitalar gigante, com 50 m de comprimento, na qual o espectador adentra, explorando um novo espaço, o interno. Trabalho este que se enquadra dentro do grupo das proposições, obras na qual Clark prioriza a experiência e a ação do espectador. Ela mesmo afirma que nas proposições o mais importante é o pensamento e não a materialidade da obra. Portanto utiliza materiais comprados, produtos prontos, uma vez que o principal não é a composição, nem a feitura das estruturas e objetos, mas sim as vivências daqueles que experimentam suas obras.

Outra questão é a relação que não só este trabalho, mas que também as outras proposições estabelecem com o corpo. Para vivenciar a obra o espectador deve se entregar a ação, se permitindo envolver por completo no trabalho. Comprometendo, portanto, todo seu corpo com a experiência, uma apreensão totalmente sensorial do trabalho.

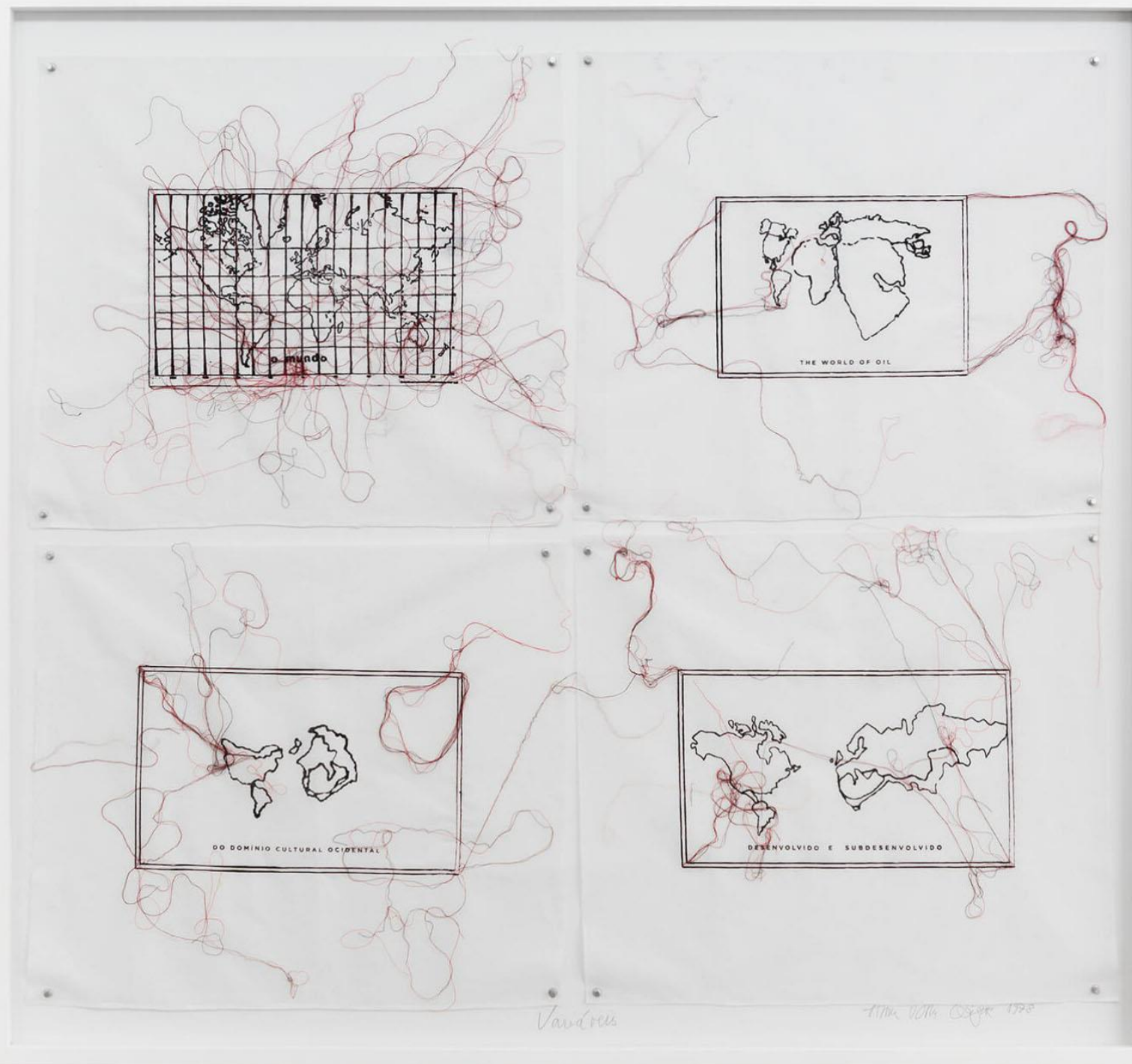
Além da relação com a sensibilidade e imersão física. Lygia Clark também evoca o corpo quando fala sobre o nascimento. É recorrente a citação da artista ao útero materno, ao parto, ao processo de vir ao mundo. No caso da obra *Túnel*, 1973, esse sentimento é provocado pelo deslocamento do indivíduo para um espaço interno, apertado de difícil locomoção para um espaço externo, amplo e de convívio comum. A falta de ar provoca a vontade de expelir-se, de viver, fora daquele ambiente claustrofóbico. Então o indivíduo é retirado deste espaço sufocante. Extremamente particular em um procedimento quase cirúrgico, pelo corte da artista e pelo comportamento orgânico da própria estrutura, que composta por todos os corpos nela inseridos expõem esse indivíduo, criando um movimento que se assemelha com as contrações uterinas que empurram um bebê para fora do útero de sua mãe durante o parto.

---

<sup>105</sup> Trecho referente à uma entrevista concedida pela artista em 1980, extraído do site de Lygia Clark.

<sup>106</sup>) Proposição sendo realizada na exposição retrospectiva de Lygia Clark no Itaú Cultural São Paulo, 2012.

## Variáveis



Anna Bella Geiger, Variáveis, 1976.  
Gravura em metal impressa em linho branco, bordado em  
linha preta e vermelha  
. 78 X 82 cm  
Coleção Particular.



*Variáveis, 1976*, conjunto de quatro gravuras impressas em tecido, linho branco, bordadas com linhas pretas e vermelhas. As imagens gravadas nos pedaços retangulares de linho são mapas. A linha preta é bordada de maneira que reforça a próprio desenho da gravura. Já as linhas vermelhas encontram-se soltas, emaranhadas, gerando novos caminhos, novas conexões e outras leituras dentro de cada cartografia e no conjunto como um todo. Além dos desenhos e das linhas, cada mapa possui uma pequena inscrição: Desenvolvido e subdesenvolvido; Domínio cultural ocidental; O mundo; *The World of oil*.

"É em pleno período da desterritorialização socioculturais (fim dos anos 80 e 90) que as questões de identidade, de um novo internacionalismo mais ecumênico – desconstrução do centralismo moderno – se colocam em voga e circulam entre o politicamente correto e a conceitualização pós-colonial. É também o momento dos discursos neodescolonizadores das minorias e das periferias que o multiculturalismo reatualiza, e é quando a obra recebe um 'suplemento simbólico' a mais." (NAVAS, Adolfo. 2007.p.19)

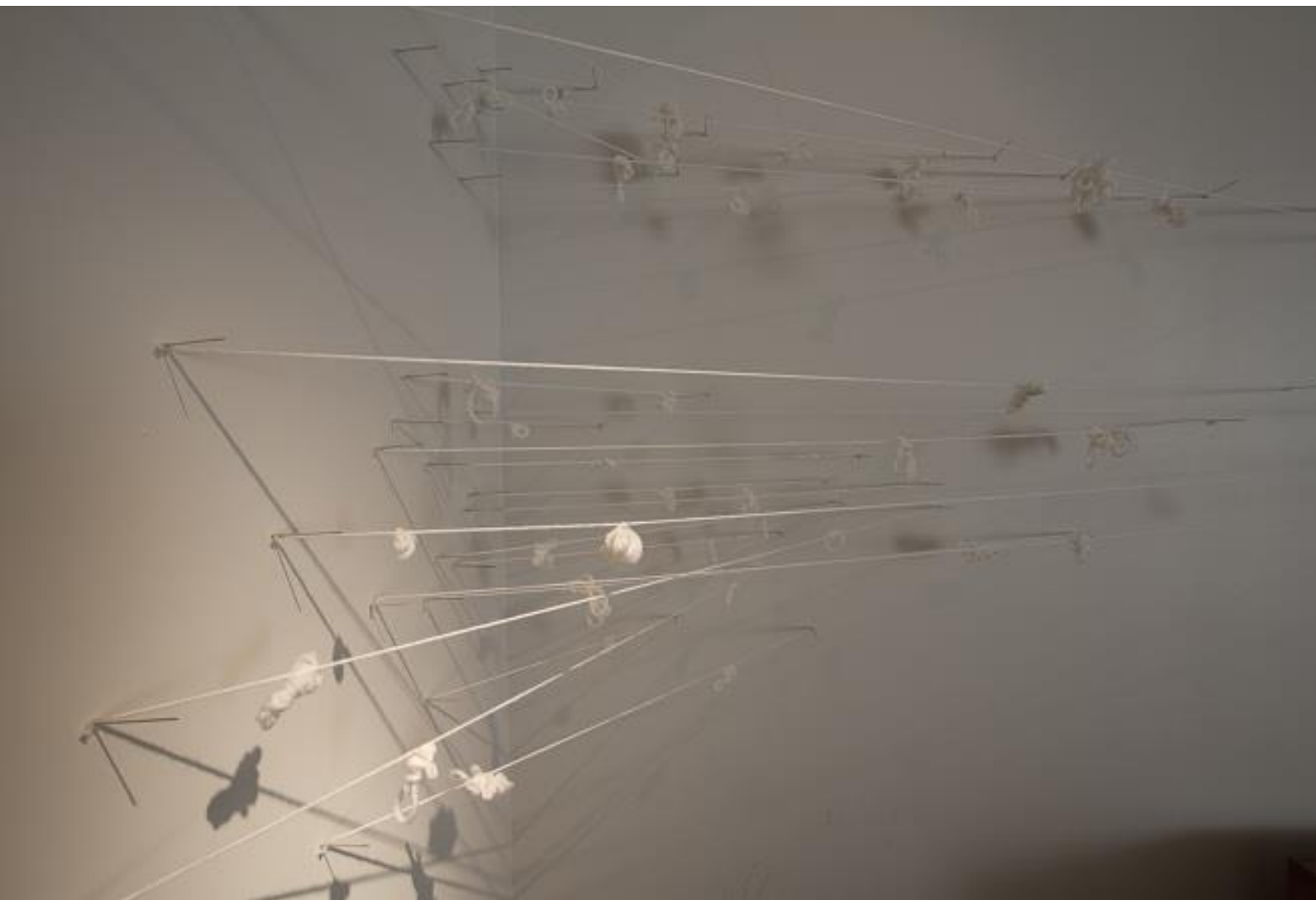
A geografia, a cartografia e o mapa são elementos constantes na sua produção. A ideia de território é associada a ideia de identidade. Explora-se o conceito da globalização e das relações político-econômicas internacionais colocados em contraponto com as questões subjetivas e humanas das pessoas que habitam esse mundo. " ... o lugar da arte como geografia, a noção de lugar na obra de Anna Bella Geiger também passa de um espaço funcional, para um espaço de intercâmbio..."<sup>107</sup> trocas que acontecem nas relações íntimas e interpessoais. Lugares híbridos entre "morada e viagem" entre "interior e exterior", mas sempre voltadas para a parte interna, para a parte humana.

Como Mário Pedrosa<sup>108</sup> pontua, em certo momento da produção da artista, ela introduz em suas gravuras a cor, o vermelho, simultaneamente à aparição do corpo como temática. Neste caso o vermelho é colocado como sangue, que remete à materialidade do corpo humano. No caso de *Variáveis, 1976*, temos novamente uma gravura preta, branca e vermelha. No entanto o corpo não se faz presente enquanto temática, e sim os territórios. As linhas vermelhas, no entanto, podem facilmente serem colocadas como humanas, como populações, pessoas reais que transitam, habitam, sofrem e sangram com as guerras, políticas internacionais e com essas fronteiras impostas e alheias às relações afetivas entre os povos.

---

<sup>107</sup> Adolfo Montejo Navas em Um trânsito da identidade (território, ideologia, alteridade), 2007.

<sup>108</sup> Mario Pedrosa em texto escrito para o catálogo da exposição de Anna Bella Geiger, na Galeria Relevo, no rio de Janeiro., 1967.



Cecília Mori, Vestígios, 2009-2010

*Vestígios, 2009- 2010*, da Artista Cecília Mori é um trabalho que fez parte do Projeto *Moradas do Íntimo*. O projeto foi composto de duas etapas, a etapa das residências artísticas e a etapa da exposição em local público. Participaram do projeto um grupo de 10 artistas. Foram ocupadas 10 residências no Distrito Federal, selecionadas a partir de um anúncio de jornal, no qual o grupo externava o desejo dos artistas com suas obras de serem acolhidos por outras pessoas para estarem em suas residências. A primeira etapa do projeto consistia tanto na presença do artista quanto da obra nas residências durante cerca de 15 dias. A segunda etapa, os mesmos trabalhos foram remontados no Espaço Cultural Marco Antônio Vilaça, TCU<sup>109</sup>.

A primeira montagem deste trabalho, da artista Cecília Mori, foi realizada na casa de Rosa Paiva, como descrito no projeto. A artista realizou uma residência artística na casa de Rosa Paiva, período no qual desenvolveu o trabalho. Uma sequência de linhas brancas, com pequenos nós e embaraçamentos, esticadas sobre o canto de uma parede, ligando uma extremidade a outra, deixando livre o vão da aresta resultante do canto.

Como o título do trabalho sugere, gosto de pensar este trabalho realmente como rastro daquilo que existiu e já não ocupa o mesmo lugar. Como se *Vestígios, 2009-2010* trata-se da ausência de um outro trabalho de Cecília Mori, *Ponto e linha sobre canto*<sup>110</sup>, 2009. Neste trabalho a artista executa o mesmo tipo de estrutura com a linha, fixando-as no canto de uma parede da mesma forma que o anterior, no entanto, a linha utilizada é preta. O que enfatiza a sua presença pelo contraste em relação a parede branca, como uma espécie de bordado no espaço, onde as linhas e os pontos vão compondo desenhos no ambiente, abstratos, complexos, que brincam com a profundidade e com a arquitetura da sala.

O apagamento, a ausência é uma questão pulsante neste trabalho, não só pela evocação causada pelo título, mas pela escolha da linha branca sobre a parede branca, criando uma ideia de aura no espaço vazio, mas num espaço que já havia sido ocupado. *Vestígio* também traz desta visita peculiar que foi a estada na casa de Rosa Paiva, a saudade que deriva da partida, do abandono.

---

<sup>109</sup> Informações obtidas pela entrevista concedida por Karina Dias, artista que também compôs o projeto *Moradas do Íntimo*, para a UnB TV, 2010. Produção Talita Maravieski; Imagens Wellington Almeida; Edição João Schramm.

<sup>110</sup> Imagem (15) Anexo I p. 149

## Vodu



Ricardo Gauthama, Vodu, 2016  
Detalhe de um bastidor.

*Vodu, Reparando Violências Históricas*, foi realizada na Galeria Arte XXX, em Brasília no dia 17 de julho de 2016.

A ação ambienta-se em um lugar composto por cadeiras, uma pequena mesa, um abajur, alguns porta-retratos sobre a mesa e também pendurados nas paredes, juntamente com um crucifixo, criando um ambiente praticamente doméstico. Sobre a mesa encontram-se carretéis de linha, agulhas e bastidores de costura, nos quais o tecido esticado possui a impressão de retratos do artista nu. O público, nesse caso peça fundamental para a existência do trabalho, é o responsável por bordar com linhas coloridas sobre a fotografia do artista.

Mas que violências seriam essas que Ricardo Gauthama evoca? Ao descrever o projeto, ele fala sobre um “esboço inicial” onde a imagem impressa em tecido seria a imagem de uma vagina e em seu centro seria batido um prego. Tal ideia surge com a intenção de discutir questões de gênero e problematizar “relações de poder implícita culturalmente construídas nas profissões cotidianas.”<sup>111</sup> O que lhe gerou incômodo.

“Por mais que me identifique com as causas feministas sempre seria uma leitura superficial e incompleta, minha, da violência sofrida pelas mulheres, além da possibilidade de incorrer em erros de comunicação pois o gênero do autor pertence ao contexto da obra.”  
( GAUTHAMA, Ricardo. 2016)

O artista então oferece seu corpo, coloca-o à disposição da violência da perfuração com o desejo de “... promover um equilíbrio, talvez como forma de vingança, justiça ou reparação das violências machistas cometidas ao longo da história.” disponibilizando a imagem de seu corpo nu para o bordado, para a sutura e cisão alheia. Neste sentido o Vodu e a fotografia funcionam da mesma forma, em que o índice do corpo assume o papel do corpo em si. Perfurar a imagem do homem nu, é agredir o corpo real do homem. Ponto também ressaltado, não só pelo próprio Ricardo Gauthama, mas também pelos seus colegas que compartilharam do desenvolvimento do trabalho durante a disciplina de fotografia.

“Meu interesse ao propor essa obra e talvez equilibra a desigualdade em relação a exposição do corpo feminino pelos circuitos de arte, ...”<sup>112</sup> onde o corpo da mulher, excessivamente exposto, era retratado e idealizado, enquanto o corpo masculino era cada vez mais velado, criando-se um tabu em torno dele. A história das mulheres é marcada pela diminuição da sua capacidade intelectual e crítica. Nas artes isso se deu de forma diferente sendo designada a elas artes menores, mais próximas ao artesanato, como as artes têxteis ou o papel de modelo, objeto.

---

<sup>111</sup> Ricardo Gauthama em Projeto Vodu, 2016. Disponibilizado pelo artista via e-mail. Registro do diálogo disponível no Anexo II.

<sup>112</sup> Ricardo Gauthama em Projeto Vodu, 2016.





*Ana Linneman, XS 5, XS 1, XS 6, XS 7, XS 4, 1994-2011. pedra sabão linha de seda e algodão, dimensões variadas..*

Esse projeto iniciou em 1994, no entanto sua primeira peça foi exposta apenas em 1995 na mostra Suture, Rotunda Gallery em Nova York. Em sequência à exposição, o trabalho passou por um período de dormência até 2010 quando a artista retoma a produção das pedras bordadas. Em 2016 os Xs, como as pedras são intituladas, foram mostrados novamente na *exposição Aquilo que nos Une*, na Caixa Cultural do Rio de Janeiro.

“Pedras, aquilo que é mais inacessível a costura. Existe aí quase um apelo ao fantástico a ao mágico, um forte elemento surrealista, logo desmedido pela recusa ao literário a ao simbólico e pela adesão irrestrita a plástica moderna e contemporânea. É antes uma lógica plástica que se apropria desse fazer imemorial e solitário e lhe dá uma expressão atual e inusitada, absurda até, como absurdos são os dias de hoje.”

(FILHO. Paulo Venâncio. 2013, p.54.)

A Entretela é um material aplicado junto ao tecido para encorpá-lo. Comumente usada em golas de camisas, cós de saias calças e bordados. No trabalho Xs de Anna Linnemann, restos de pedra sabão, provenientes das grandes pedreiras de Minas Gerais, assumem o lugar de entretela para o bordado em ponto Cruz. As fatias de pedras são perfuradas e bordadas com linhas coloridas de algodão e seda. Os bordados são desenhos adaptados de tradicionais revistas que disseminam a técnica tradicional do mesmo, como a revista Burda entre outras.

“Pedras e fios de seda: um encontro improvável que Ana propicia ativando o poder de sedução do Inusitado.”<sup>113</sup> É como a curadora Isabel Portella se refere ao trabalho, enfatizando a força que o estranhamento ganha quando aquilo que é normalmente afastado dentro do cotidiano encontra-se reunido e se dá pela união da memória do bordar com a vontade de utilizar novos suportes.

A união do bordado com a pedra sabão é passível de uma curiosa relação com a cultura popular e artística brasileira. A pedra sabão, principal matéria prima das esculturas barrocas de Minas Gerais, é uma expressão artística de grande importância para a história da arte nacional. 'É uma linguagem que historicamente foi associada a um fazer bruto, o qual se necessita força física, portanto, de ocupação masculina. Já o bordado, artesanato extremamente difundido por todo o país, constitui um dos principais elementos da cultura popular e regional brasileira, porém o estigma de ser uma atividade doméstica e feminina.

Dessa forma esse feliz encontro, promoveu reflexões e enfrentamentos entre a artes maiores e artes menores, a historiografia da arte e a potência social do artesanato, entre o feminino e o masculino. Une em um só objeto, a escultura e o bordado como fazeres estereotipados ao longo do tempo, como sendo próprios de determinados gêneros. Ana Linnemann faz uma crítica linda por meio do entrelaçamento de duas linguagens.

---

<sup>113</sup> Isabel Portella em catálogo da exposição *Aquilo que nos une*, 2016.p.40

## Antes de terminar

O levantamento realizado dessas obras abre vastas questões conceituais sobre os sentidos das mesmas e possibilidades interessantes para um estudo teórico, que pode ser realizado no Mestrado ou Doutorado, de modo a articular poéticas e suas relações com outros domínios de conhecimento, tais como a Antropologia, a Política e com a própria história da arte.

Pensar em diferentes trabalhos a partir do material utilizado para a sua feitura revelou diferentes nuances e significações que essa materialidade pode adquirir. Essa catalogação, preocupou-se apenas em agrupar algumas maneiras distintas de como o tecido foi apresentado em apenas 60 obras na arte contemporânea brasileira.

Olhar cada uma dessas obras, em paralelo com tantas outras, possibilita fiar diferentes caminhos e entendimentos para o tecido enquanto matéria-prima poética. Ora o pano, a linha e a costura aparecem como o assunto principal, condutores do trabalho, que explora sua materialidade, levando em consideração a trama, a ação do cozer, a maleabilidade e a leveza do tecido. Em outros momentos, o tecido aparece como suporte para experimentações, agindo como um ponto de partida para outras questões que se sobressaem nos trabalhos, como questões, sociais e políticas.

Dentre as inúmeras combinações possíveis, entre esses trabalhos, podemos observar como **a trama pode tornar-se texto**, armazenado na **memória do fiar e do bordado**, como no manto vermelho de *Escudo Histórias de Amor*, 2005-2012 e nas histórias bordadas em *Eu Quero Você*, 2013, na narrativa que abarca a *Pintura Sedativa*, 1984 de Tunga ou nas palavras bordadas em *Marca Registrada*, 1975, na memória *Bordada*, 2011 e em *Soneto (o que nos une)*, 2016. **O tecido também pode ser roupa**, como na *Experiência nº 3*, 1956, nos *Parangolés*, 1964, no *Manto de Apresentação*, sem data, em *A espera*, 1967-2000, *O Divisor*, 1968, e em *Diluídas em água*, 2008-2013. **Os panos podem ser também pele**, criando extensões corporais para criaturas imaginárias, podendo abrigar marcas do corpo e memórias de uma existência, da mesma forma que a pele pode ser pano, recebendo ela mesma a linha e a incisão da agulha - o ponto, além de outras partes do corpo como coração, fígado como camadas destrinchadas e expostas. **As linhas aparecem como elementos comuns da cultura e uso popular**, seja pela rede de pescar de Bené Fonteles, pelas tramas de Ernesto Neto e pelos túneis de Ana Maria Maiolino. Já **o bordado carrega a tradição do fazer feminino**, a lembrança do pertencimento ao doméstico e dos lugares destinados historicamente e culturalmente às mulheres. Por outro lado, **o bordado aparece também como objeto de subversão**, sendo utilizado pela arte contemporânea justamente para confrontar seu passado. Um mesmo trabalho pode conter mais de uma dessas camadas de significação.

O universo têxtil utilizado como ferramenta, como material e como caminho poético se mostra extremamente variado e passível de inúmeras interpretações, desde o que é íntimo ao que é popular, seja escrito, orgânico, feminino. Esse conjunto de obras de arte pode ser pensado como uma colcha de retalhos, onde um trabalho se conecta a vários outros, por diversos pontos, por inúmeros caminhos. Conexões flexíveis, que podem ser organizadas em grupos, em épocas, em temas, em problemáticas.

## Referências Bibliográficas

- AMARAL, Aracy. *Beth Moysés: Qual o poder da arte?* São Paulo, 2010 Disponível em < [http://bethmoyses.com.br/site/?page\\_id=3725](http://bethmoyses.com.br/site/?page_id=3725) > Acesso em 8 nov.2016
- BARBOSA, Marcelo. André Azevedo.Mjournal, julho de 2014. Disponível em < <http://mjournal.com.br/2014/07/andre-azevedo/> > Acesso em: 8 nov. 2016
- BARBOSA,Iracema. *Outro Canto: Reflexões sobre os diferente papeis do trabalho artesanal dentro da ação artística*. In: 23º Encontro da ANPAP. – “ Ecossistemas Artísticos”,23. 2014. Belo Horizonte. Anais...Encontro Nacional ANPAP, 2014. P 1011-1021.
- Baschirroto, Viviane. Tatiana Blass: palavras e formas, ruínas e metamorfoses. 2015. 311f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Centro de Artes Visuais, Universidade do estado de Santa Catarina, Santa Catarina.
- BISPO, Alexandre A. Mãos de Ouro: A tecelagem da memória em Sônia Gomes. 2015, São Paulo. Revista O Menelick 2º ato. N 016. p.27-32.
- BONISSON, Marcos. Memórias inventadas em Costuras Simples.2009. Disponível em < <http://carolinevalansi.com.br/5210524> > acesso em 9 dez. 2016.
- BUENO, Guilherme. Memórias Inventadas em Costuras Simples. 2009. Disponível em < <http://carolinevalansi.com.br/5210559> > acesso em 9 dez. 2016
- Caixa Cultural . Catálogo da exposição Aquilo que nos une. Rio de Janeiro, 92 p. 2016.
- Caixa Cultural, Catálogo da exposição *Pontos de Encontro*. Salvador, 20 p. 2011.
- CANONGIA, Ligia . *Janana Tchäpe, Melantrópicos*. Galeria Laura Alvim, Rio de janeiro, 2009.
- CARDOSO, Maykson. Adrinna Eu: das tripas, o coração. Texto curatorial da exposição *O mais profundo pensamento é um coração batendo* , Casa Porto, no Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: < <http://www.lucianacaravello.com.br/wp-content/uploads/2014/05/Das-tripas-o-cora%C3%A7%C3%A3o-Maykson-Cardoso.pdf> > Acesso em: 7 nov.2016
- Carmela Gross, portfólio Digital da artista, Galeria Vermelho, sem data.
- CARVALHO, Flávio. **A moda e o novo homem**, Organização Sergio Cohn; Heyk Pimenta, Azougue Editorial, Rio de Janeiro, 2010.
- CASTRO, Daniela; LAGNADO Lisette. Laura Lima On\_Off. 1 ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.
- CATUNDA, Leda. Poéticas da Maciez: Pinturas e Objetos.2012. 107 f. Tese ( Doutorado, Escola de comunicação e artes, departamento de artes plásticas) – Universidade de São Paulo.
- Centro Cultural Banco do Brasil. Catálogo da Exposição *Emanuel Nassar, A poesia da Gambiarra*. Rio de Janeiro, 2003.
- CLEMAN, Germano. *Janaina Tschäpe: a monstrous sublime*. Nova York, 2006. Disponível em < <https://static1.squarespace.com/static/568ea367c21b86e88701c477/t/57297901f85082e4ffe2cd0b/1462335751589/Germano+Celant+Essay+.pdf> > Acesso em: 9 nov. 2016



DANIEL, Isausa. Artista Carioca tem instalação de arte na Jordânia. Agência de notícia Brasil-Árabe.22 de setembro,2013. Disponível em < <http://www.anba.com.br/noticia/21839973/artes/artista-carioca-tem-instalacao-de-arte-na-jordania/>> Acesso em 7 nov.2016.

De Castro, Daniele Pires. *Dar-se como coisa que ouve: afetos de sonoridade na obra Escuto histórias de amor, de Ana Teixeira*, Revista Poésis, 2015. Disponível em < [http://www.anateixeira.com/arquivos/revista\\_poesis.pdf](http://www.anateixeira.com/arquivos/revista_poesis.pdf)> acesso em 5 set. 2016

FARIAS, Humberto. Com quem tem bordado?. 2011. Disponível em < <http://ibeugaleria.blogspot.com.br/2011/03/2011-com-quem-voce-tem-bordado-texto.html> > Acesso em 05 de nov. de 2016.

FERREIRA, Glória. *Clement Greenberg e o Debate Crítico*. 1997. Zahar. Rio de Janeiro.  
FILHO. Paulo Venâncio. *Escultura Costura* in: *A presença da arte*. Cosac Naify. São Paulo. 2013. p.54.

França, Cláudia. *Escuta e voz: sobre o ato de confissão no trabalho "Escuto Histórias de Amor", de Ana Teixeira1*, 2014. Disponível em < <http://www.anateixeira.com/arquivos/claudiafranca.pdf> > acesso em 5 set.2016

Freitas, Douglas. *O labor de Penélope*, São Paulo, 2011. Disponível em < <http://www.tatianablass.com.br/textos/200> > acesso em 6 set.2016

Fundação Iberê Camargo, catálogo da exposição *Leonilson, sob o peso dos meus amores*, Porto Alegre, 2012.

Fundació Antoni Tàpies; MAC galleries contemporaines des Musées de Marseille; Fundação Serralves; Société des beaux-Arts. Catálogo da exposição Lygia Clark, 1997-1998, Espanha, França, Portugal e Bélgica.

Galeria Nara Roesler. Catálogo da exposição Irmãos de Brígida Baltar 2016. Rio de Janeiro, 2016. 19 p.

GLORIA, Rafael. A arte em bordados de Lia Menna Barreto. 26 fev. 2014. Jornal do Comércio. Porto Alegre. Disponível em <<http://jcrs.uol.com.br/site/noticia.php?codn=155150>> acesso em 28.dez.2016.

GUTHAMA, Ricardo. | Projeto Vodú | Reparando violências históricas, 2016.

HERKENHOFF, Paulo. A trajetória de Maiolino: Uma negociação de diferenças. Sem data. Rio de Janeiro. Disponível em < <file:///C:/Users/vaio/Downloads/Paulo%20Herkenhoff.%20A%20TRAJET%C3%93RIA%20DE%20MAIOLINO-%20Uma%20Negocia%C3%A7%C3%A3o%20de%20Diferen%C3%A7as..pdf>> Acesso em: 20 nov.2016

HERSZ, Cláudia. Portfólio da artista. Disponível em < [https://issuu.com/claudiahersz/docs/portfolio\\_claudia\\_hersz](https://issuu.com/claudiahersz/docs/portfolio_claudia_hersz) > acesso em 13 dez 2016.

KAMURA, Leila. *A arte de Carmela Gross conversa com a cidade*, Jornal USP. 23/ 09/2016. Disponível em < <http://jornal.usp.br/cultura/arte-de-carmela-gross-conversa-com-a-cidade/> > Acesso em 27 dez.2016.

MACIEL, J. Alterives. A linha de fuga de Adrianna Eu. Rio de Janeiro, 2007. Disponível em < [http://adriannaeu.com.br/index/A\\_linha\\_de\\_Fuga.html](http://adriannaeu.com.br/index/A_linha_de_Fuga.html)> Acesso em 9 nov.2016

- MACIEL, Katia. *A medida da casa é o corpo*. Sem data. Disponível em < <http://www.leticiaparente.net/> > Acesso em 15 nov. 2016
- MARQUES, Bruna. Não te moves de ti. 2011. 114 f. Dissertação (Mestrado em poéticas contemporâneas, Artes Visuais) – Universidade de Brasília, Distrito Federal.
- MARTINS, Marta. *Narrativas ficcionais de Tunga*. 1ed. Apcuri: Rio de Janeiro, 2013.
- MORAIS, Frederico. *Arthur Bispo do Rosário: arte além da loucura*. 1ed. Rio de Janeiro: NAU: Livre Galeria, 2013. 296 p.
- MOSQUEIRA, Bernardo. Crítica: Elisa Castro: "EU QUERO VOCÊ", texto para a exposição *Eu quero você*, Galeria do Iago, Rio de Janeiro, 2012. Disponível em < <http://elisacastroblog.blogspot.com.br/p/textos.html> > Acesso em 14.nov.2016
- NAME, Daniela. *Tecer mundos*, Galeria Zipper, 2011. Disponível em < <http://www.zippergaleria.com.br/pt/#exposicao/carolina-ponte/> > Acesso em: 19 nov. 2016
- NAVAS, M. Adolfo. *Anna Bella Geiger, territórios, passagens, situações*. Casa da palavra, Rio de Janeiro, 2007.
- NETO, Ernesto. *Dengo*, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010.
- OITICICA, Hélio. **A transição da cor para o espaço e o sentido de construtividade**, in: *Escritos de Artistas, anos 70/70*, Org. Glória Ferreira e Cecília Contrim, 4ª edição, Zahar, Rio de Janeiro, 2006.
- OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande infinito**, Rocco, São Paulo, 1986.
- OSÓRIO, Luiz Camilo. *Flávio de Carvalho (coleção: espaços da arte brasileira)*. CosacNaify: São Paulo, 2010
- Ottica Art Magazine. São Paulo: setembro, ano 1, número 4. 2015 Disponível em < <http://www.youblisher.com/p/1215307-Ottica-Art-Magazine-4> > Acesso em 8 nov.2016
- PANITZ, Marília. *O riso da aranha*. Brasília, 2010. Disponível em < <http://www.anamiguel.com/mpanitz.pdf> > Acesso em 8.nov.2016
- PAPE, Lygia. Entrevista a Lúcia Carneiro e Ilena Pradilla. *Coleção Palavra do artista*. p. 84. Nova Aguilar. Rio de Janeiro, 1998.
- PARENTE, Leticia. Sinopse do vídeo *Marca registrada*, 1975. Disponível em < <http://www.leticiaparente.net/> > Acesso em 15. Nov. 2016.
- PEDROSA, Mario. **Mundo, homem, arte em crise**, Organização Aracy Amaral, 2ª edição, Perspectiva, São Paulo 1986.
- Pinacoteca do Estado. *Catálogo da exposição José Resende*. 123 p. São Paulo, 2015.
- PORTELLA, Isabel. *Lugar Familiar*, São Paulo. 2016. Disponível em < <http://cargocollective.com/ursulatautz/LUGAR-FAMILIAR> > Acesso em 21 nov.2016.
- PORTELLA, Isabel. Texto curatorial da exposição *Lugar Familiar*, Úrsula Tautz, Zipper Galeria, São Paulo. Disponível em < <http://cargocollective.com/ursulatautz/LUGAR-FAMILIAR> > Acesso em 28 dez. 2016

- PUGLIESE, Vera. Os sudários de Bené Fonteles e o Chemin de la Croix de Henri Matisse e as *Stations of the Cross* de Barnett Newman: *pathos* e anacronismos na história da arte. 2013. 411f. Dissertação (Doutorado em Teoria e História da arte) – ,Universidade de Brasília, Distrito Federal.
- PUGLIESE, Vera. Os Sudários de Bené Fonteles: a História da Arte como Antropologia da Imagem. In: Colóquio - CBHA, Direções e sentidos da história da arte. 32. 2012.Brasília. *Anais...* Brasília: Universidade de Brasília,2012. v. 1, p.1565-1580.
- RESENDE, Ricardo. *Em busca de comunicação*. In *Leonilson, sob o peso dos meus amores*. Fundação Iberê Camargo. Porto Alegre. 2012.
- REVISTA O MENELICK 2º ATO, Entrevista Janaína Barros ( artista Plástica), 2013. Disponível em < <https://vimeo.com/80947194>> Acesso em 11 dez.2016
- SALCEDO, Sonia. Nós entre linhas e asas, 2014. Disponível em < [http://belbarcellos.com.br/?post\\_type=textos&p=248](http://belbarcellos.com.br/?post_type=textos&p=248) > Acesso em 28 dez.2016
- SALGADO, Cristina. Mulheres em Dobras, 2006. Disponível em < <http://www.cristinasalgado.com/#> > Acesso em 28 dez. 2016
- Santander. Nota de imprensa da *exposição José Damasceno: plano de observação*. Porto Alegre, 2015. Disponível em < [file:///C:/Users/vaio/Documents/TCC/institucional\\_sala\\_press\\_18052015\\_02.pdf](file:///C:/Users/vaio/Documents/TCC/institucional_sala_press_18052015_02.pdf) > Acesso em 21 nov. 2016
- SIMIONI. Ana Paula, *Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palzyan*. Revista Proa, nº2, vol. 01, 2010.
- Teixeira, Ana. *Escuto histórias de amor in* < <http://www.anateixeira.com/portal/home-txt-search.php?ano=31>> acesso em 5 set. 2016
- TUNGA. *Xifópagas capilares entre nós in: Barroco de lírios*. CosacNaif : São Paulo, 1997.
- Turner Contemporary, Maria Nepomuceno, Tempo para Respirar ( Breathing Time), Reino Unido, 2012.
- TVARDOVKAS, S. Luana, Modos de viver artista: Ana Miguel, Rosana Paulino e Cristina Salgado. p.59- 96 in: Revista Aulas. 7. 2010. UNICAMP, Campinas, 2010.
- ZIVALDI, Ana. Texto curatorial da exposição *Tessituras*, Atelier Jabutipê, Porto Alegre, 2012.

## Lista de sites

[www.adriannaeu.com.br](http://www.adriannaeu.com.br)  
[www.analinnemann.com](http://www.analinnemann.com)  
[www.anamiguel.com.br](http://www.anamiguel.com.br)  
[www.anateixeira.com](http://www.anateixeira.com)  
[www.anitaschwartz.com.br](http://www.anitaschwartz.com.br)  
[www.annamariamaiolino.com](http://www.annamariamaiolino.com)  
[www.behance.net/andreazevedoart](http://www.behance.net/andreazevedoart)  
[www.belbarcellos.com.br](http://www.belbarcellos.com.br)  
[www.bethmoyses.com.br](http://www.bethmoyses.com.br)  
[www.carbonogaleria.com.br](http://www.carbonogaleria.com.br)  
[www.cargocollective.com/ursulatautz](http://www.cargocollective.com/ursulatautz)  
[www.carolinaponte.com.br](http://www.carolinaponte.com.br)  
[www.carolinevalansi.com.br](http://www.carolinevalansi.com.br)  
[www.ceciliamori.com](http://www.ceciliamori.com)  
[www.cristinasalgado.com](http://www.cristinasalgado.com)  
[www.edithderdyk.com.br](http://www.edithderdyk.com.br)  
[www.elisacastroblog.blogspot.com.br](http://www.elisacastroblog.blogspot.com.br)  
[www.encyclopedia.itaucultural.org.br](http://www.encyclopedia.itaucultural.org.br)  
[www.escritosmogiz.blogspot.com.br](http://www.escritosmogiz.blogspot.com.br)  
[www.fernandamagalhaes.com.br](http://www.fernandamagalhaes.com.br)  
[www.galeriaca.com](http://www.galeriaca.com)  
[www.galeriainox.com.br](http://www.galeriainox.com.br)  
[www.galeriasim.com](http://www.galeriasim.com)  
[www.gustavosilvamaral.tumblr.com](http://www.gustavosilvamaral.tumblr.com)  
[www.heliooitica.org.br](http://www.heliooitica.org.br)  
[www.inhotim.org.br](http://www.inhotim.org.br)  
[www.iracemabarbosa.com.br](http://www.iracemabarbosa.com.br)  
[www.jackson-pollock.org](http://www.jackson-pollock.org)  
[www.janainatschape.net](http://www.janainatschape.net)  
[www.joziasbenedicto.wixsite.com](http://www.joziasbenedicto.wixsite.com)

[www.ledacatunda.com.br](http://www.ledacatunda.com.br)  
[www.leticiaparente.net](http://www.leticiaparente.net)  
[www.lia-mennabarreto.blogspot.com](http://www.lia-mennabarreto.blogspot.com)  
[www.lucianacaravello.com.br](http://www.lucianacaravello.com.br)  
[www.lygiaclarck.org.br](http://www.lygiaclarck.org.br)  
[www.lygiapape.org.br](http://www.lygiapape.org.br)  
[www.mam.org.br](http://www.mam.org.br)  
[www.marialynch.com.br](http://www.marialynch.com.br)  
[www.marianepomuceno.com.br](http://www.marianepomuceno.com.br)  
[www.mendeswood.com.br](http://www.mendeswood.com.br)  
[www.museubispodorosário.com](http://www.museubispodorosário.com)  
[www.oitica.org.br](http://www.oitica.org.br)  
[www.peleenvelopedocorpo.blogspot.com.br](http://www.peleenvelopedocorpo.blogspot.com.br)  
[www.projetoleonilson.com.br](http://www.projetoleonilson.com.br)  
[www.projetoleonilson.com.br](http://www.projetoleonilson.com.br)  
[www.renatobezerrademello.com](http://www.renatobezerrademello.com)  
[www.ricardogauthama.com](http://www.ricardogauthama.com)  
[www.rosanapalazyan.blogspot.com.br](http://www.rosanapalazyan.blogspot.com.br)  
[www.rosanapaulino.com.br](http://www.rosanapaulino.com.br)  
[www.rosane-morais.com](http://www.rosane-morais.com)  
[www.tate.org.uk](http://www.tate.org.uk)  
[www.tatianablass.com.br](http://www.tatianablass.com.br)  
[www.tungaoficial.com.br](http://www.tungaoficial.com.br)  
[www.verabernardes.com](http://www.verabernardes.com)  
[www.zippergaleria.com.br](http://www.zippergaleria.com.br)



## Índice remissivo

Organização das obras com indicação de autoria em ordem cronológica.

Experiência nº3 - Flávio de carvalho

Manto de apresentação - Arthur Bispo do Rosário

Parangolé, P1 - Hélio Oiticica

A espera - Ana Maria Maiolino

Divisor - Lygia Pape

Túnel - Lygia Clarck

Marca Registrada - Letícia Parente

Variáveis - Ana Bella Geiger

O Fígado - Leda Catunda

O Penélope, o aranha, o recruta - Leonilson

Xs - Ana Linnemann

Pintura Sedativa - Tunga

Bastidores - Rosana Paulino

Dopada- Laura Lima

A negra - Carmela Gross

Liberdade e amizade - Emanuel Nassar

Os- Ex-Votos - Bené Fonteles

I love you - Ana Miguel

Cinemagma - José Damasceno

Corpo re-construção - Fernanda Magalhães

Cabana do vento - José Resende

The sea and the moutin, Juju1 - Janaina Tschäpe

Memória – Bastidores- Rosane Moraes

Escuto histórias de amor - Ana Teixeira

Rede - Caroline Valansi

Por que daninhas? - Rosana palazyan

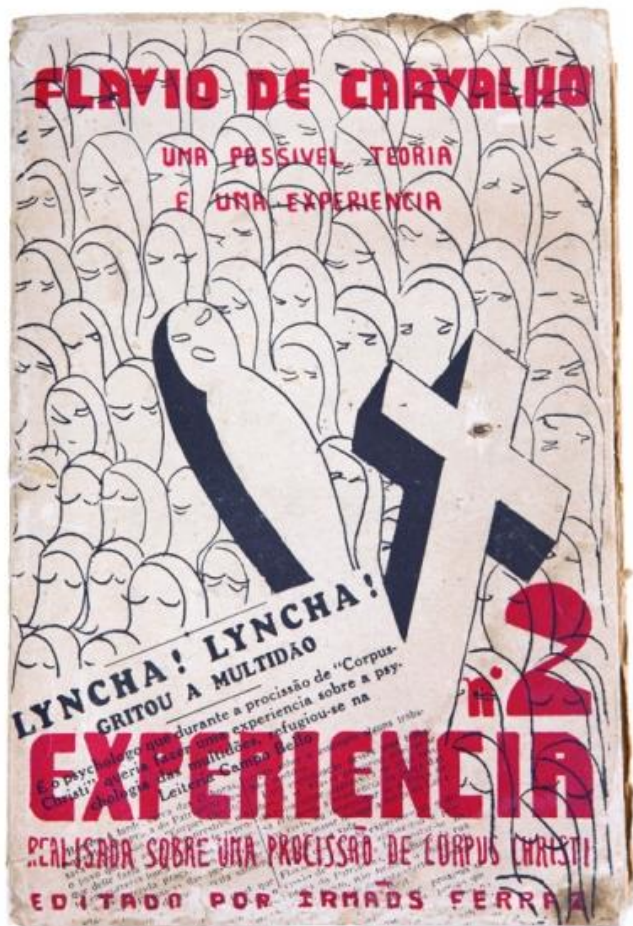
Enfim sós - Rodrigo Mogiz

Mil corações - Adriana Eu

Diluídas em água - Beth Moysés

Faz parte - Carlito Carvalhosa  
Vestígios - Cecília Mori  
Eu quero você - Elisa Castro  
Para Ana Pink - Cláudia Hersz  
Felicidade - Nazareno  
Dengo - Ernesto Neto  
Sou todo seu - Janaina Barros  
Memória bordada - Bruna Neiva  
Penélope - Tatiana Blass  
Sem título - Carolina Ponte  
Incorporáveis - Maria Lynch  
Tempo para respirar - Maria Nepomuceno  
Alegria de artífice - Renato Bezerra de Melo  
Outro Canto - Iracema Barbosa  
Série Entre Linhas - Bel Barcelos  
Eu te amo - Lina Menna Barreto  
Atoadas - Vera Bernardes  
Desestruturas - André Azevedo  
Soneto - Jozias Benedicto  
Tecendo a Manhã - Sônia Gomes  
O Hematoma - Brígida Baltar  
Estamos todos tentando nos sentir em casa - Ursula tautz  
Vodu - Ricardo Gauthama  
Registros - Bárbara Paz  
Sem título - Camilla Antunes  
Sequência - Gustavo Silvamaral  
Siamesas - Mariana Destro  
Dorfinhagem - Rafael Fita  
Coberta/remendos - Romulo Barros

# Anexo I



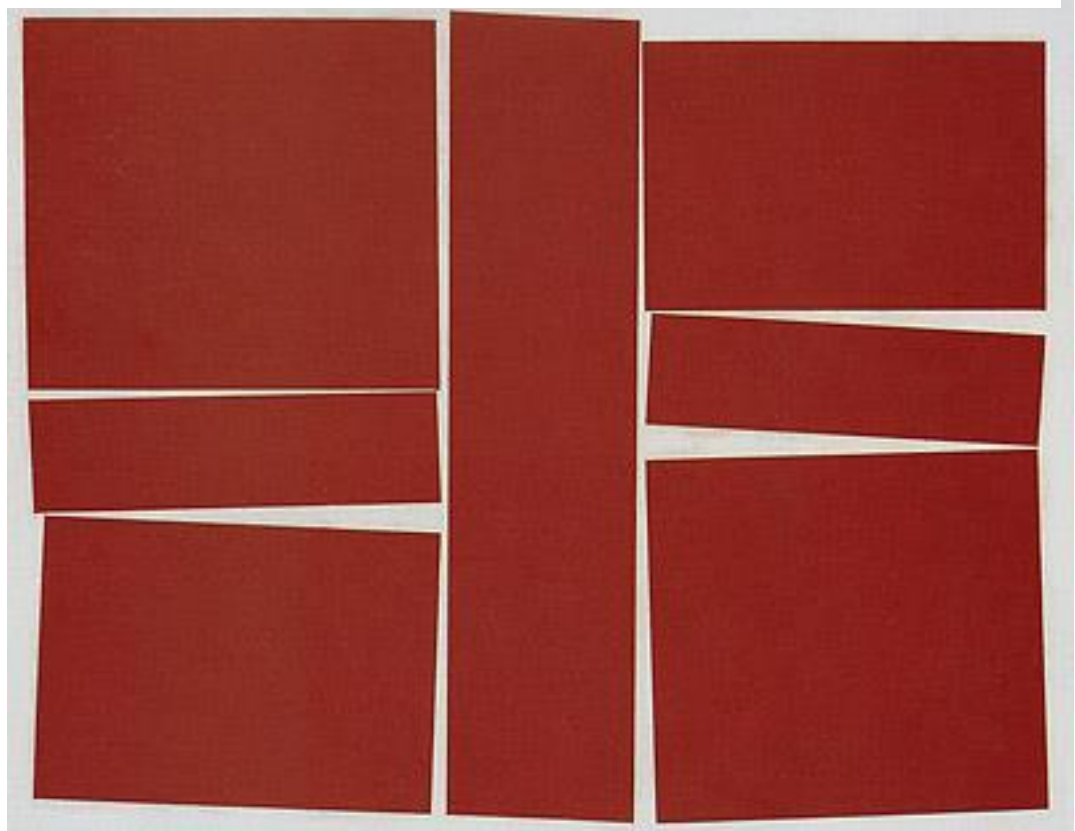
(1) Flávio de Carvalho, Capa do Livro Experiência n. 2, São Paulo, Irmãos Carvalho, 1931.



(2) Hélio Oiticica, Penetrável PN1 Penetrável PN1, Homenagem a Mário Pedrosa, 1960.



(3) Hélio Oiticica, *Tropicália PN2 "A pureza é um mito" e PN3 "Imagético"*, 1967.



(4) Hélio Oiticica, *Metaesquema*, déc. de 1950  
Guache sobre cartão





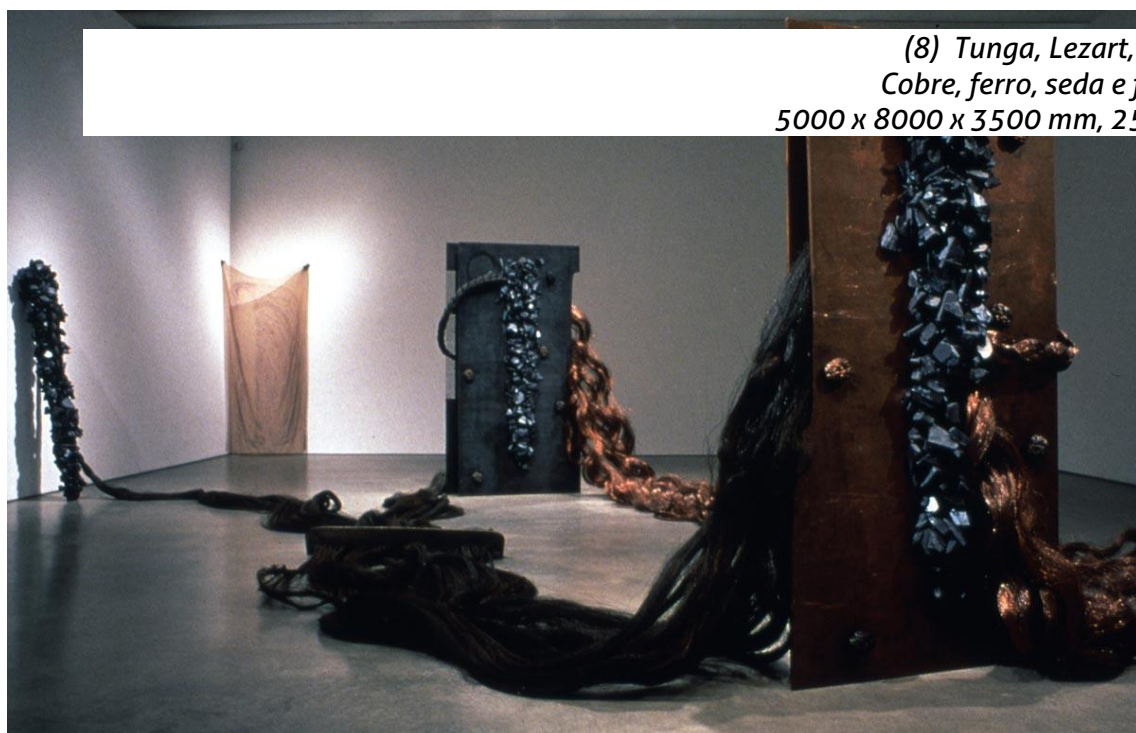
(5) Helio Oiticica, *Bólido*, 1963.  
*Madeira pintada, brita, vidro e tela de arame*  
*Coleção Afonso Henrique Costa, Gerarad Loeb e Paulo Kuczynski*



(6) Lygia Pape, *O ovo*, 1968.



(7) Tunga, *Xifópagas Capilares*, 1984,  
2 performances.



(8) Tunga, *Lezart*, 1989.  
Cobre, ferro, seda e ferrite.  
5000 x 8000 x 3500 mm, 2500 kg





(9) Tarsila do Amaral, *A negra*, 1923.  
Óleo sobre tela.  
100X 81,3 cm



(10) Emanuel Nassar, *Bandeiras*, 1998.  
costura sobre tecido de algodão e bandeiras do Estado do Pará (apropriação)  
variáv. x variáv. cm



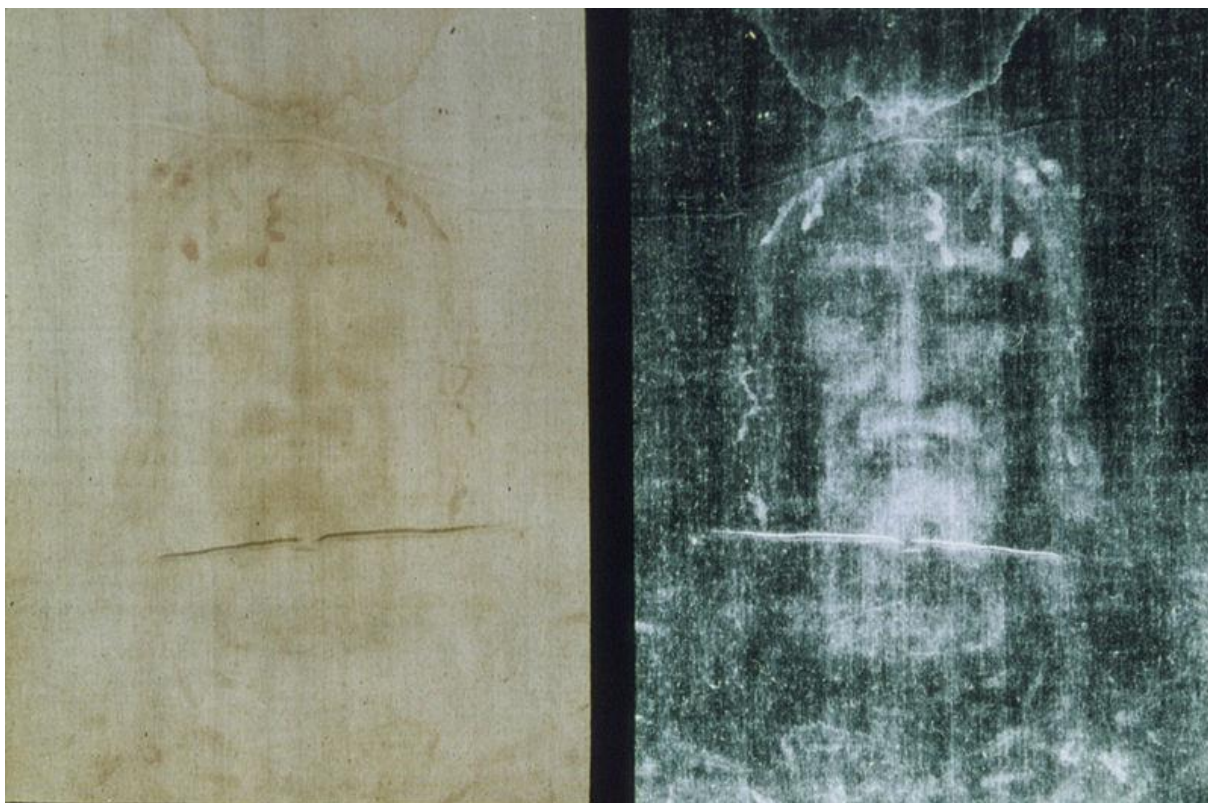


(11) Jackson Pollock, *Convergence*, 1952.  
Óleo sobre tela  
237 X 393 cm



(12) Michelangelo Pistoletto, *Venus of the Rags*, 1967 - 1974.  
Mármore e tecidos.  
2120 x 3400 x 1100 mm.  
Coleção: Tate





(13) Sudário de Turim, O Sudário de Turim: foto da face, à esquerda o positivo, à direita o negativo. Nota: O negativo teve o contraste realçado. Fonte: wikipedia.



(14) Rosana Palazyan, *No lugar do outro*, 2006.



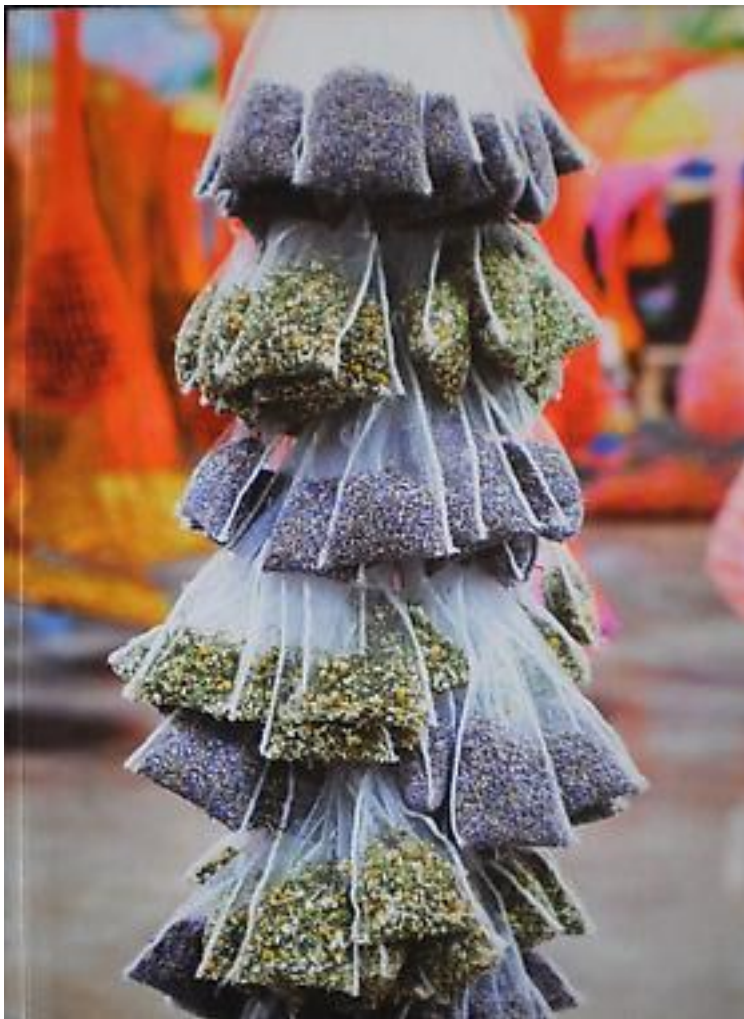


(15) Cecília Mori, *Ponto e Linha sobre Canto*, 2009.  
Instalação  
lã preta, aprox. 270cm.



(16) Ernesto Neto, *Mar de Dengo*, *Suavêselva*,  
2010.  
MAM, São Paulo.





(17) Ernesto Neto, *Mar de Dengo, Cachos*, 2010.  
MAM, São Paulo.



(18) Janaína Barros, *Bulina-me*, 2010  
Avental de cozinha, bordado e costura.



(19) Janaína Barros, *Toca-me*, 2010  
Avental de cozinha, bordado e costura.



(20) Richard Tuttle, *In the corner piece VIII*,  
1973-74.



(21) Maria Lynch, *Buquê*, 2011.  
Óleo sobre tela.  
190 X 250 cm



(22) Renato Bezerra de Mello, *Bordando em silêncio*, 2009-16.  
*Toalha de linho estampado, bordado livre em algodão*  
Dimensões variáveis  
Fotografia: Renato Bezerra de Mello.





(23) Renato Bezerra de Mello, *A MEMÓRIA É A COSTUREIRA, E COSTUREIRA CAPRICHOSA. A MEMÓRIA FAZ A SUA AGULHA CORRER PARA DENTRO E PARA FORA, PARA CIMA E PARA BAIXO, PARA CÁ E PARA LÁ. NÃO SABEMOS O QUE VEM EM SEGUIDA, O QUE VIRÁ DEPOIS*, 2007

Iniciais bordadas sobre veste em algodão

150 x 50 cm

Fotografia: Cláudia Elias



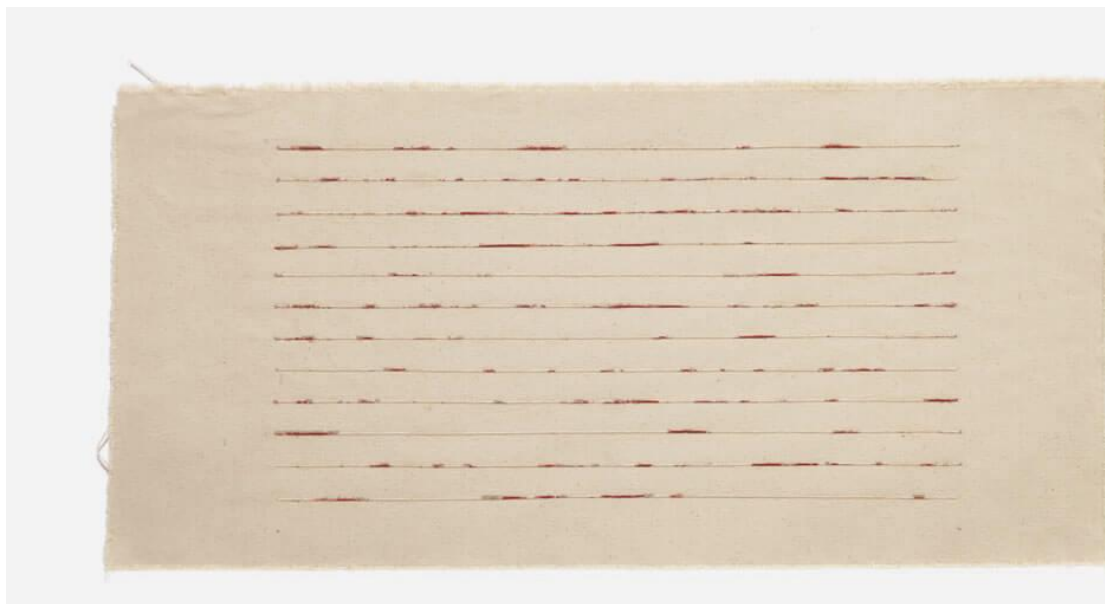
(24) Lygia Pape, *Tela nº1, C*, 2008  
(Bienal de Veneza)

Fio dourado em formas quadradas





(25) Vera Bernardes, Mapas nº5 (*detalhe*), Série Mapas, 2010,  
Bordado em Lona Crua,  
220X160 cm



(26) Vera Bernardes, *sem título nº1*, Série Xis, 2014,  
Desenho e bordado,  
Lona crua e marcador de tinta acrílica,  
30x61cm



(27) André Azevedo, *Desestruturas 10*, 2014.  
Recorte e costura em tapete de tecido  
60 x 75 cm



(28) Jozias Benedicto, *Soneto (O que nos une)*, 2015.  
Instalação com lenços bordados  
1,60X1,60 cm  
Coleção Particular  
*Detalhe*

## O que nos une (dois sonetos)

poema-instalação-sonora de Jozias Benedicto ©2015

### Língua portuguesa

*Olavo Bilac*

Última flor do Lácio, inculta e bela,  
És, a um tempo, esplendor e sepultura:  
Ouro nativo, que na ganga impura  
A bruta mina entre os cascalhos vela...

Amo-te assim, desconhecida e obscura.  
Tuba de alto clangor, lira singela,  
Que tens o trom e o silvo da procela,  
E o arrollo da saudade e da ternura!

Amo o teu viço agreste e o teu aroma  
De virgens selvas e de oceano largo!  
Amo-te, ó rude e doloroso idioma,

em que da voz materna ouvi: "meu filho!",  
E em que Camões chorou, no exílio amargo,  
O gênio sem ventura e o amor sem brilho!

### Última flor (o que nos une)

*Jozias Benedicto*

A palavra é trama e é urdidura,  
espelho, abismo, lira singela,  
arrulho da saudade e sepultura,  
espada, espinho e flor inculta e bela.

Te amo, palavra, te busco insone,  
te perco em vigília, amo teu viço  
agreste, procuro quebrar teu cânone;  
teu aroma me deixa submisso

ante as selvas e o oceano largo.  
Palavras que aprendi e sempre perco  
fogem de mim, deixando o travo amargo

do rude e doloroso idioma, carne  
das estrelas a chafurdar no esterco:  
a linguagem e a fome: é o que nos une.

( 29) Material que foi distribuído aos espectadores na exposição *Aquilo que nos une*, 2016. Caixa Cultural – RJ. Folheto com os Sonetos *Língua portuguesa*, *Olavo Bilac* (1865 - 1918) e *última Flor ( o que nos une)*, *Jozias Benedicto*.





(30) Artur Barrio, *Situação TE (Trouxas ensanguentadas)*, 1970  
Fotografia registro da ação César Carneiro



(31) Suyan de Mattos, "...retirarei o  
coração de pedra e darei um coração  
de carne" (número 1), sem data,  
Bordado e costura  
30x20cm

# **Anexo II**



## Conversas | José Resende



**Gisele Lima Rocha**

05/11/2016



para resende.j

José Resende,

Sou orientanda da Professora Iracema Barbosa e estou em processo de elaboração do meu trabalho de conclusão de curso. Estive na sua exposição na Pinacoteca ano passado com o grupo de alunos que a professora organizou.

Minha pesquisa se trata de trabalhos feitos com tecido por artistas brasileiros/no Brasil. Sei que esse não é o material que mais tem trabalhos, mas a professora Iracema me disse que você tem sim, alguns trabalhos com tecido e vidro, se não me engano. Infelizmente não conseguimos achar esse(s) trabalho(s) em nenhum dos livros que temos. Gostaria de pedir, se possível, que me envie imagens e algum texto a respeito deste(s) trabalhos. Será de grande ajuda!

Desde já agradeço,



**José Resende**

06/11/2016



para mim

Prezada Gisele,

Obrigado por seu interesse em meu trabalho.

Para que eu possa informar com mais precisão a solicitação que você está fazendo, gostaria de saber o seguinte:

1. quais são as hipóteses que a levaram fazer uma pesquisa de catalogação de trabalhos feitos com tecido?
2. pergunto isso pois no meu trabalho utilizo uma diversidade grande de materiais, onde tecidos tanto como vagões de trem são empregados e a escolha de ambos são de igual pertinência quando empregados, ou seja, me pergunto se cabe incluir ou não na sua pesquisa um trabalho com essas características, onde o uso do tecido é tão casual e não determinante nele;
3. sua pesquisa tem como foco o tecido ou os trabalhos que o utilizam?
4. No caso de serem os tecidos, acredito que deva se incluir na pesquisa uma indagação sobre as decisões variadas dos pintores ao optarem por esta ou aquela lona, dependendo do interesse que as diversas texturas do tecido podem ou devem ter em seus trabalhos, pois seguramente são escolhas fundamentais em relação às suas intenções;
5. em meu trabalho aparecem feltros, veludos, tules de nylon, sedas, mas também couro como se fosse tecido, assim como lençóis de algodão ao cortar uma chapa de aço, portanto destruindo sua estrutura e com isso consigo equilibrar, de certa forma, a estou usando quase como se fosse um tecido.

Por favor me esclareça esses pontos para que possa ilustrar melhor com fotos de trabalhos o que seria pertinente à sua pesquisa.

Aguardando suas informações,

José Resende



**Gisele Lima Rocha**

06/11/2016



para José

José Resende,

Meu percurso em relação a decisão de fazer uma catalogação de trabalhos em tecido parte de uma afetividade com o material e diálogo com a minha própria produção artística. Uma vez que me vi interessada no assunto, me deparei com extrema dificuldade de encontrar referências para elaborar uma pesquisa relativa a isso. Foi então que nasceu o desejo de reunir o trabalhos que utilizam o tecido como material, tendo em vista as diversas maneiras e importâncias que o tecido, ou pano como prefiro chamar, aparecem em diferentes poéticas de artistas brasileiros. Desta forma muito me interessa trazer tanto trabalhos que partem poeticamente do tecido como também trabalhos que o utilizam de forma casual e combinados com outros materiais.

Espero ter conseguido esclarecer as questões postas  
Abraços,



**José Resende**

06/11/2016



para mim

Gisele,

Obrigado pelo retorno.

Sua exposição de motivos é clara e diria que trabalhos meus atendem aos dois tipos de classificação que você discrimina pois há alguns que "partem poeticamente" das qualidades próprias do tecido, como outros em que a combinação dos panos com outros materiais como a parafina, que não é casual mas até estrutural, como ocorre naqueles onde a parafina líquida ao se solidificar dá e fixa uma forma ao pano podem ser um exemplo.

Quando fiz a exposição da Pinacoteca que você viu, uma revista virtual chamada Ottica (segue o link : [www.youblisher.com/p/1215307-Ottica-Art-Magazine-4](http://www.youblisher.com/p/1215307-Ottica-Art-Magazine-4)) fez, além de uma matéria sobre aquela exposição, um levantamento grande de imagens sobre o que já fiz.

Caso queira ver melhor, ou saber mais sobre algum trabalho, por favor me diga.

Sucesso no seu trabalho,

abraço

José



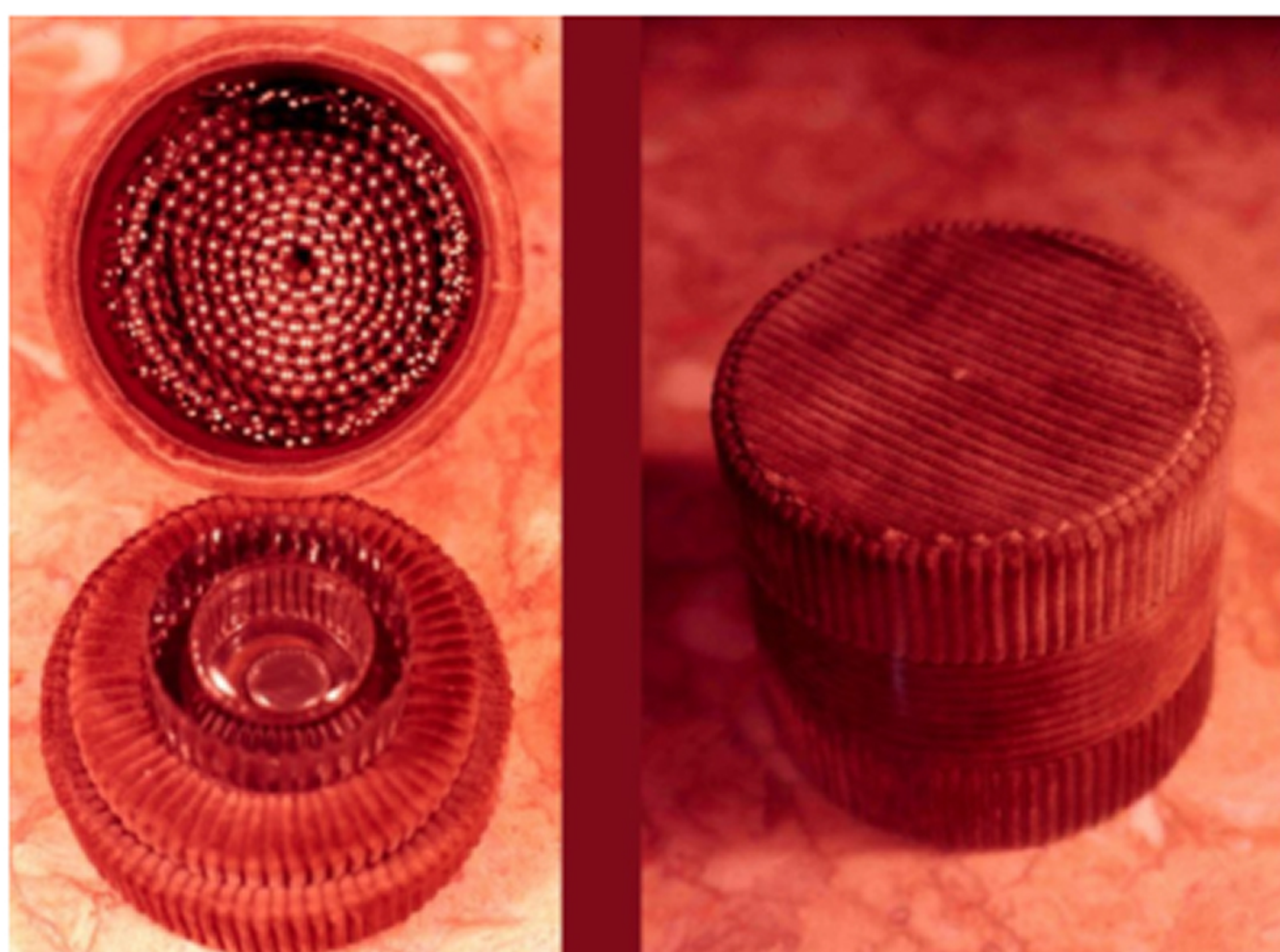
## Conversas | José Resende

Seguem alguns exemplos só para indicar essa diversidade que podem ser melhor visualizados na revista::





## Conversas | José Resende



...



**Gisele Lima Rocha**

para José ▾

08/11/2016 ☆



José Resende,

Muito obrigada pela cooperação. Eu me interessei muito sobre o trabalho *Cabana do Vento* (2003). Mas fazendo pesquisas pela internet quase não tive informações a respeito dela. Você teria algum texto ( seu ou crítico) a respeito dela? Caso não tenha, poderia me falar um pouco sobre a mesma?

Agradeço imensamente,  
Gisele Lima

...



**José Resende**

para mim ▾

08/11/2016 ☆



Gisele Lima,

A Cabana do Vento foi inicialmente instalada na Vergueiro em uma coletiva. O tecido é voal de nylon branco com aproximadamente 4,00m de largura (como é tecido para cortinado é comum achar nessa largura) e acredito tenha usado umas quatro bobinas de 50 metros que faz essa espécie de fole, que deveria ter cerca de 12 a 15 metros de comprimento. Tem dois tubos de cobre que vazam todos os gomos e ficam sustentados pelo tecido. Havia vários ventiladores para movimentar o conjunto, mas como ficou na entrada do edifício deu mais certo, pois quando alguém entrava o vento que vinha de fora fazia o trabalho se movimentar.

Foi feita uma segunda Cabana do Vento no SESC Belenzinho em escala muito maior anos depois. O lugar é muito estranho, pois tem um pé direito enorme (três andares ) e o piso é de vidro está sobre uma piscina que está um andar abaixo. Mando uma sequência grande fotos para que você entenda. Repare que em cada andar era possível ver secções diversas do conjunto.

Lá, como dá para ver nas fotos, ventiladores laterais davam movimento ao conjunto.

Vou mandar esse material por WeTransfer. Você vai receber uma mensagem deles e é só baixar.

Se não der certo me avisa.

abraço

José



## Conversas | Rodrigo Mogiz



Rodrigo Mogiz

Vocês são amigos no Facebook

Artista Plástico na empresa Ateliê Mogiz  
Mora em Belo Horizonte

28/10/2016 11:30

Oi Rodrigo, sou aluna do curso de Teoria, crítica e história da arte na universidade de Brasília e estou escrevendo meu TCC

Minha pesquisa é uma catalogação de trabalhos em tecido, linha e bordado

eu andei olhando seu trabalho e me interessou bastante a obra enfim sós

gostaria de saber um pouco mais sobre ela, sei que foi exposta em 2011 na exposição "com quem tem bordado?"

mas qual seria o ano da obra? poderia me falar um pouco sobre ela e sobre o seu processo?

desde já agradeço , abraços

30/10/2016 16:34

Oi Gisele, tudo bem? Bacana o projeto, tudo dentro do meu universo de criação...hehe...Então esta obra, o Enfim sós foi exposta em 2011 na Galeria de Arte Ibeu no Rio a exposição individual Com quem você tem bordado. Mas antes ela foi pensada e e feita para uma exposição coletiva aqui em BH que se chamava Casa dos Espelhos e aconteceu na Celma Albuquerque Galeria de Arte. Ela foi uma das minhas primeiras obras em que eu levava a questão do bordado para o tridimensional e da instalação através do objeto como a almofada. Aqui ganhando o suporte das cadeiras, uma espécie de dois tronos, representando um casal. O título enfim sós, remete ao casamento. Enfim casados. O fato de ser uma almofada, como se fosse a das alianças onde são levadas na cerimônia. Mas ao mesmo tempo já instaladas em casa, juntas porém podendo estar separados. Afinal como interpretar esse título. O Enfim sós diz sobre um casal que finalmente está junto para sempre ou mesmo enquanto casal se sentem solitários. Enfim..este é a discussão. Assim como todo meu trabalho, as afetividades e os encontros e desencontros nos relacionamentos. Fazendo isso através do bordado, da perfuração da linha e agulha que contrói essas figuras e narrativas por meio de um processo dolorido.

Como se fosse a das alianças onde são levadas na cerimônia. Mas ao mesmo tempo já instaladas em casa, juntas porém podendo estar separados. Afinal como interpretar esse título. O Enfim sós diz sobre um casal que finalmente está junto para sempre ou mesmo enquanto casal se sentem solitários. Enfim..este é a discussão. Assim como todo meu trabalho, as afetividades e os encontros e desencontros nos relacionamentos. Fazendo isso através do bordado, da perfuração da linha e agulha que contrói essas figuras e narrativas por meio de um processo dolorido.

Esqueci de falar que a obra é de 2006

Outra coisa, vou expor em Brasília agora em Novembro na galeria Gabinete de Arte K20. Te aviso pra vc poder ir.

31/10/2016 09:39

Muito obrigada Rodrigo! De verdade! Fico muito feliz! aguardo notícias da exposição!! E te mando notícias sobre o meu trabalho também! Beijos



## Conversas | Renato Bezerra de Mello

Renato Bezerra de Mello  
2 amigos em comum: Antonio Obá e Adriano Guimarães  
Trabalhou na empresa Ateliê  
Mora em Rio de Janeiro

26/9/2016 23:04

Oi Renato, eu sou a aluna da Iracema Barbosa, que está fazendo uma pesquisa sobre trabalhos com tecido. Andei olhando um pouco da sua produção ( minha principal fonte de pesquisa foi o seu site) e vi que você tem vários trabalhos com tecido e bordado. A memória é a costureira, bordando em silêncio, alegria do artífice, toda felicidade é uma ilusão e berço esplêndido. Você tem trabalhos alem destes com tecido? eu também Gostaria de ler textos sobre esses trabalhos, tanto críticos quanto escritos por você. Onde consigo encontra-los? Se você tiver poderia me enviar? Se possível também gostaria de saber o que você tem a dizer sobre a sua relação com o material tecido e/ou sobre a escolha dele e do bordado nos trabalhos.

muito obrigada pela atenção e pela disponibilidade. se preferir me mandar as respostas por áudio, não tem problema. muita gente acha mais pratico do que digitar.

28/9/2016 10:11

Renato Bezerra de Mello aceitou sua solicitação.

Renato Bezerra de Mello  
2 amigos em comum: Antonio Obá e Adriano Guimarães  
Trabalhou na empresa Ateliê  
Mora em Rio de Janeiro

26/9/2016 23:04

Oi Renato, eu sou a aluna da Iracema Barbosa, que está fazendo uma pesquisa sobre trabalhos com tecido. Andei olhando um pouco da sua produção ( minha principal fonte de pesquisa foi o seu site) e vi que você tem vários trabalhos com tecido e bordado. A memória é a costureira, bordando em silêncio, alegria do artífice, toda felicidade é uma ilusão e berço esplêndido. Você tem trabalhos alem destes com tecido? eu também Gostaria de ler textos sobre esses trabalhos, tanto críticos quanto escritos por você. Onde consigo encontra-los? Se você tiver poderia me enviar? Se possível também gostaria de saber o que você tem a dizer sobre a sua relação com o material tecido e/ou sobre a escolha dele e do bordado nos trabalhos.

muito obrigada pela atenção e pela disponibilidade. se preferir me mandar as respostas por áudio, não tem problema. muita gente acha mais pratico do que digitar.

28/9/2016 10:11

Renato Bezerra de Mello aceitou sua solicitação.

Bom dia Gisele. Obrigado pelo seu contato e interesse no meu trabalho. Estou lançando um novo site, não sei se já teve acesso a esta versão atualizada, faltando muito pouco para ser finalizado. No Facebook mostro algumas fotos (ainda vou fazer melhores) de uma exposição individual que abri aqui no Rio no último dia 21, com várias obras, duas delas em bordado. Acho porém que o ideal para conversarmos será o tradicional e-mail (renato\_demello@yahoo.com), e podemos em algum momento nos falar por Skype ou mesmo celular (sou TIM). O que acha?

28/9/2016 11:20

Oi Renato, acho ótimo! Obrigada. Vou olhar essas fotos da exposição que falou e entro em contato pelo e-mail. Muito obrigada.

4/10/2016 22:24

Olá Gisele, não recebi nenhum e-mail seu. Será que usou o endereço correto?



## Conversas | José Resende

5/10/2016 10:52


Oi Renato, de fato algo aconteceu. Enviei o e-mail agora novamente.

12/10/2016 20:12

Oi Renato, tudo bom? Recebeu meu e-mail? Te mandei naquele dia mesmo.

Gisele, mil desculpas mas tive que viajar para visitar minha mãe com problemas de saúde e me atrapalhei. Mas já estou de volta ao Rio. Amanhã respondo seu e-mail com calma.

renatobezerrademello.com



Essas são as fotos das obras com bordado que já estão no site, no endereço que você encontrou. Para cada obra, antes da ficha técnica, tem uma breve explicação que é minha. Ainda estou fazendo o site, mas você já pode usá-lo. Os textos críticos entrarão esta semana, mas não tenham nenhum específico sobre bordado. Mas são interessantes, não deixe de ler, olhando as que são citadas nos textos. Sugiro também, reforço, é uma sugestão, que procure em outros trabalhos meus o que existe de bordado, mesmo que não sejam feitos em tecido, linha e agulha. Pode ser interessante para você colocar este olhar ampliado sobre o conjunto da obra, tanto minha quanto de outros artistas. Observe também o título da obra da veste com as iniciais bordadas: é uma frase do livro Orlando, de Virginia Woolf. Bom terminei escrevendo muito por aqui..... amanhã vou ao seu e-mail. Boa noite.

Muito obrigada Renato! Farei o que me indicou, fico à espera do seu e-mail. Mas uma vez muito obrigada!

Gisele Lima Rocha

para renato\_demello ▾

05/10/2016 ☆

Oi Renato,

Aqui é a gisele, como disse minha principal fonte de pesquisa foi o seu site ( <http://renatobezerrademello.com/> ) Este é o atualizado? que você mencionou?

Repetindo:

Vi que você tem vários trabalhos com tecido e bordado, A memória é a costureira, bordando em silêncio, alegria do artífice, toda felicidade é uma ilusão, berço esplêndido e vermelho.


Você tem trabalhos além destes com tecido? eu também Gostaria de ler textos sobre esses trabalhos, tanto críticos quanto escritos por você. Onde consigo encontrá-los? Se você tiver poderia me enviar? Se possível também gostaria de saber o que você tem a dizer sobre a sua relação com o material tecido e/ou sobre a escolha dele e do bordado nos trabalhos.

Olhei as fotos da exposição e vi esses trabalhos: este primeiro me chamou muito atenção. Como foi feito? e os outros dois que são bordados são os seguintes?

163



## Conversas | José Resende

**Renato Bezerra de Mello**

14/10/2016 ☆ ↶ ▾

para mim ▾

Oi Gisele, vendo seu e-mail me parece que respondi boa parte via Messenger.

Sobre o que me levou ao tecido e bordado, ou a renda, posso dizer que meu avô paterno e o meu pai foram fabricantes de tecido, passei minha infância nesse mundo e a produção do tecido sempre me encantou.

Além disto, tendo crescido no nordeste, também me interessou, desde criança, os trabalhos manuais em geral, entre eles, os da costura, bordado etc.

Mas o que me fez iniciar esses trabalhos com linha e agulha (em 2003), foi o desejo de realizar um trabalho caracterizado como feminino. Iniciei e ainda hoje continuo fazendo esses trabalhos de maneira auto-ditada.

Bordo, ou desenho com linha e agulha, eu mesmo, não repasso para ninguém fazer. Entretanto, em "Bordando em silencio", bordo com outras pessoas, é um trabalho coletivo. E na obra "A memória é a costureira....", concebi a veste que foi realizada numa cooperativa na Rocinha, que convidou artistas contemporâneos para desenvolverem projetos artísticos para as artesãs que ali se reúnem.

Tenho dois novos trabalhos com bordado nesta nova exposição, vou fotografa-lis bem na próxima 2a feira e lhe mando.

Outra coisa importante: os materiais que uso, os tecidos e muitas vezes a própria linha, tem valor afetivo para mim. Em geral pertenceram a pessoas que conheci, esta semana mesmo recebi de uma amiga uma sacola cheia de vestidos de criança que sua mãe guardou e ela não sabia o que fazer. Não sei também o que farei com isto mas recebi, guardei e muito provavelmente farei algo com isto, um dia.

No site vc pode perceber isto nos pequenos textos que escrevo. Outros materiais também são afetivos: os papéis; o giz etc.

Me interessa também a memória dos materiais.


Das obras que me pergunta o que são, o azul vaporoso é o feltro da caneta hídricos, que uma vez seco, eu desfio e desfaço. O círculo azul é feito de papel vegetal, e se chama "umbigo do mar". O trabalho azul, suspenso também é papel e no fundo são 7 bordados que lhe mandarei fotos na próxima semana, com as explicações, ok?

Tenho a impressão de ter respondido todas as suas questões. Fique a vontade para outras. Vamos nos escrevendo. E se quiser podemos tentar nos falar tb, via Skype, W-app, o que for melhor.

Abraço.

Renato

Enviado do meu iPhone

**Gisele Lima Rocha**

28/10/2016 ☆ ↶ ▾

para jozias.benedic. ▾

Oi Jozias,

Sou aluna do curso de teoria, crítica e história da arte da universidade de Brasília e estou no processo de escrever meu Tcc. Minha pesquisa trata-se de um inventário/catalogação de trabalhos com tecidos.


Deparei-me com o catálogo da exposição Aquilo que nos Une que aconteceu na caixa cultural do Rio e infelizmente não veio a Brasília, lá consta que você participou da exposição com dois trabalhos *Soneto* e *Cama de gato*. Bom, eu gostaria de saber se você possui outros trabalhos com tecido, linha e bordado, também gostaria de saber se existem textos a respeito destes trabalhos ( críticos ou seus) e se seria possível me disponibilizar imagens destes trabalhos, pois na minha pesquisa online não consegui encontra-las.

Desde já agradeço,

...



## Conversas | Jozias Benedicto

**Jozias Benedicto**

28/10/2016 ☆ ↶ ↷

para mim ▾

oi Gisele,

Grato pelo interesse!

Respondendo sua pergunta:

Meu trabalho trata de questões de linguagem, trabalho com híbridos entre literatura e artes visuais.

No início de minha carreira (anos 1970-80) me utilizei de meios como xerox, cópias heliográficas, fotografia, desenho, instalações e super8 para tratar destas questões. São os trabalhos de minhas individuais "Corcovados" (Galeria Macunaima) e "Última ceia" (EAV Parque Lage).

Recentemente, a partir de 2012, retomei estas questões, me utilizando também de vídeo e performance. São os trabalhos nos quais apareço em vídeo lendo textos ficcionais de minha autoria (contos), e que foram mostrados na individual "Ficções" (Galeria do Lago, 2013) e em exposições coletivas. Fiz uma performance em exposição da curadora Daniela Name em 2015, quando redigi textos sem ensaio no espaço expositivo no período da abertura da exposição (Caixa Cultural)

Os trabalhos usando linha e bordado são parte de uma série mais ampla na qual me utilizo de textos poéticos de minha autoria (sonetos), aplicando-os aos diversos meios. Já mostrei sonetos em uma vídeoinstalação (coletiva "Reminiscências", no CCJF, 2016), em um lambe-lambe ("Valongo", na Mesa em março deste ano) e atualmente mostro um soneto em uma pintura (coletiva "Através do espelho" na Galeria Solar Meninos da Luz)

Na exposição "Aquilo que nos une", em conversas com a curadora Isabel Portella, parti para conceituar que "o que nos une" é a linguagem a língua comum. E para tanto criei um soneto parafraseando um soneto dos mais tradicionais da língua portuguesa, o "Última flor do Lácio, inculta e bela..." do poeta Olavo Bilac.

Refiz meu soneto através de bordados em lenços masculinos, no trabalho "Soneto" (os lenços dispostos na parede tem uma estrutura de pintura e também demonstram a estrutura de um soneto, 2 estrofes de 4 versos e 2 estrofes de 3 versos)

E no "Cama de gato" coloquei 2 "cadeiras falantes" (objetos dos quais já havia me utilizado na instalação sonora "O Silêncio" em 2015 na ArtRio Intervenções na gruta do Palácio do Catete). As 2 cadeiras, uma clássica e de design contemporâneo, estão presas por um fio formando aquele jogo da cama-de-gato, e repetem, em loop, os 2 poemas, o do Olavo Bilac e o meu.

Teu interesse é especificamente por obras que usam linhas e bordado? Como você pode ver, não sou um "bordador" no sentido estrito, mas como utilizo meios variados dentre as propostas de meus trabalhos, acabo também tendo estes trabalhos com bordados. Tenho, em projeto, outros bordados com sonetos, mas como ainda não desenvolvi ainda não dá para falar sobre eles.

Você pode encontrar imagens dos meus trabalhos no meu site (não está muito atualizado com estes projetos mais recentes):  
<http://joziasbenedicto.wixsite.com/portfolio/>  
Sobre a instalação "O silêncio" há um site próprio:  
<http://joziasbenedicto.wixsite.com/osilencio>

Caso você queira mais informações ou imagens, favor me falar que terei o maior prazer

**Gisele Lima Rocha**

05/11/2016 ☆ ↶ ↷

para Jozias ▾

**Jozias Benedicto**

05/11/2016 ☆ ↶ ↷

para mim ▾

oi Gisele,

Mando anexo imagens de 2 dos lenços com versos do soneto. Acho que só tenho fotos boas destes 2, mas como a obra ficou em meu acervo particular posso fotografar os demais lenços/versos depois, o que planejo fazer para uma publicação com todos os meus sonetos. Mando também um pdf com os 2 sonetos, o meu e o do Olavo Bilac, material que foi distribuído aos espectadores na exposição na Caixa Cultural. E o texto completo do meu soneto segue abaixo.

Grato pelo interesse, estou às ordens para qualquer dúvida.

abraços  
Jozias

**Última flor (o que nos une)**

A palavra é trama e é urdidura,  
espelho, abismo, lira singela,  
arrulho da saudade e sepultura,  
espada, espinho e flor inculta e bela.

Te amo, palavra, te busco insone,  
te perco em vigília, amo teu viço  
agreste, procuro quebrar teu cânone;  
teu aroma me deixa submisso

ante as selvas e o oceano largo.  
Palavras que aprendi e sempre perco  
fogem de mim, deixando o travo amargo

do rude e doloroso idioma, carne  
das estrelas a chafurdar no esterco:  
a linguagem - e a fome - é o que nos une.



## Conversas | Ricardo Gauthama



**Gisele Lima Rocha**

para ricardogauthama ▾

27/10/2016 ☆



Boa Tarde Ricardo,

Outro dia Vi de relance um trabalho na Galeria Arte xxx, o trabalho trata-se de uma série de bastidores com uma imagem de homem nu e alguns bordados.

Me disseram que este era um trabalho seu, entrei em seu site e não o encontrei.

Gostaria de confirmar se é de fato um trabalho seu. Se for tenho uma série de questionamentos a respeito dele, pois estou em meio a uma pesquisa acadêmica.

Desde já agradeço,

...



**Ricardo Gauthama**

para mim ▾

27/10/2016 ☆



Olá Gisele, tudo bem?

Sim este é um trabalho meu, é um instalação interativa, os bordados são os vestígios ou restos da ação. Meu site está super desatualizado rsrs, ando um pouco sem tempo.

Da uma olhada na minha página do face lá tem a primeira vez que ela foi montada. <https://www.facebook.com/ricardogauthama/>. Fico feliz pelo interesse pela obra, gosto muito dela, e fico a disposição para o que quiser saber. Nessa semana próxima vou estar em uma espécie de retiro, talvez demore um pouco a responder mas sempre que der dou uma olhada no email.

Abraços

Ricardo Gauthama

...



**Gisele Lima Rocha**

para Ricardo ▾

06/11/2016 ☆



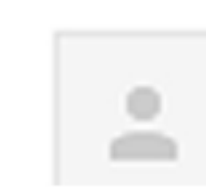
Ricardo,

Muito obrigada pela colaboração, fico muito feliz!

Gostaria de saber um pouco mais sobre o processo do trabalho, referências e questões que foram pensadas em sua concepção. Você acha que poderia me falar um pouco mais sobre ele?

Obrigada.

...



**Ricardo Gauthama**

para mim ▾

🔗 26/11/2016 ☆



Muito obrigada pela colaboração, fico muito feliz!

Gostaria de saber um pouco mais sobre o processo do trabalho, referências e questões que foram pensadas em sua concepção. Você acha que poderia me falar um pouco mais sobre ele?

Obrigada.

...



**Ricardo Gauthama**

para mim ▾

🔗 26/11/2016 ☆



Oi Gisele! Mil desculpas pela demora, fiquei um tanto enrolado esses dias!

Vou Te manda o texto que fiz sobre essa obra e os textos que deram inicio a obra, que no caso foi se transformando.

No que poder ajudar estou aqui.

Abraços grandes.

Enviado do [Email](#) para Windows 10

De: [Gisele Lima Rocha](#)

Enviado:domingo, 6 de novembro de 2016 15:05

Para: [Ricardo Gauthama](#)

Assunto: Re: Trabalho na Galeria Arte XXX



**Conversas** | Ricardo Gauthama

3 anexos

Referências.docx

Projeto Vodu.docx

O ofício enquanto ...

Gisele Lima Rocha

para Ricardo

13/12/2016

☆

↶

⌵

Ricardo,

Muito obrigada pela colaboração e pelo material !

Me desculpe também pela demora para responder.

Abraços!

...

Muito obrigada pela colaboração, fico muito feliz!

Gostaria de saber um pouco mais sobre o processo do trabalho, referências e questões que foram pensadas em sua concepção. Você acha que poderia me falar um pouco mais sobre ele?

Obrigada.

...

Ricardo Gauthama

para mim

26/11/2016

☆

↶

⌵

Oi Gisele! Mil desculpas pela demora, fiquei um tanto enrolado esses dias!

Vou Te manda o texto que fiz sobre essa obra e os textos que deram início a obra, que no caso foi se transformando.

No que poder ajudar estou aqui.

Abraços grandes.

Enviado do [Email](#) para Windows 10

Segue também um áudio do pessoal que participou da obra, e suas impressões.

Entrada x

TCC x

🖨

📎

Ricardo Gauthama

para mim

26/11/2016

☆

↶

⌵

🔊

Voz 020.m4a



## Conversas | Bárbara Paz



Gisele Lima Rocha

para barbara.paz0910

25/10/2016



Bárbara,

Como havia comentado com você, tenho interesse de falar do seu trabalho no meu Tcc. Minha pesquisa trata-se na verdade de um inventário de trabalhos que tem o tecido como material.

Gostaria então de saber sobre o processo do trabalho, como foi feito. Sobre a sua relação com o material tecido e outras mais questões que você achar importante.

O material que tenho sobre o trabalho é o texto que mandou para a inscrição do Enearte e gostaria de usar fotos tiradas na exposição, pode ser?

Beijos e obrigada.



barbara paz

para mim

14/11/2016



Olá querida,

Estive resolvendo uns assuntos e não pude responder o teu e-mail antes, espero que não seja tarde demais e etc... Mas claro não vou ficar sem dar uma resposta se ainda tiver interesse k

Vou responder de uma maneira um pouco mais informal do processo, se quiser colocar de outra forma na hora de escrever por X motivos entendo.



Gisele Lima Rocha

para barbara.paz0910

25/10/2016



Bárbara,

Como havia comentado com você, tenho interesse de falar do seu trabalho no meu Tcc. Minha pesquisa trata-se na verdade de um inventário de trabalhos que tem o tecido como material.

Gostaria então de saber sobre o processo do trabalho, como foi feito. Sobre a sua relação com o material tecido e outras mais questões que você achar importante.

O material que tenho sobre o trabalho é o texto que mandou para a inscrição do Enearte e gostaria de usar fotos tiradas na exposição, pode ser?

Beijos e obrigada.



barbara paz

para mim

14/11/2016



Olá querida,

Estive resolvendo uns assuntos e não pude responder o teu e-mail antes, espero que não seja tarde demais e etc... Mas claro não vou ficar sem dar uma resposta se ainda tiver interesse k

Vou responder de uma maneira um pouco mais informal do processo, se quiser colocar de outra forma na hora de escrever por X motivos entendo.

As esculturas são feitas de lona (crua a que é mais grossa), as costuras são feitas em máquina (industrial e agulha é mais resistente), e outras partes são costuradas a mão mesmo para o efeito de linhas mais grossas e desalinhadas. Na hora da pigmentação do tecido eu utilizo vários materiais para chegar ao tom (e por motivos de disponibilidade também), os mais presentes são o esmalte cinético e a anilina. Eu preparo uma camada gelatinosa e depois faço o registro do que acontece...

Na questão da-poética-

Eu entendo que nesse trabalho existem questões que eu estou trabalhando

- descontrolo de materiais (a questão de usar aquarelas, esmalte cinético), em uma superfície que é instável, então eu não procuro dominar muito os efeitos.

-Nesse descontrolo que acontece a progressão caótica de diálogos que são formados com essas manchas










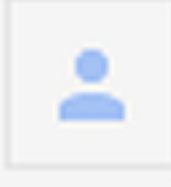

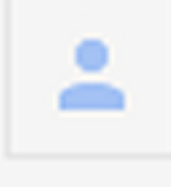
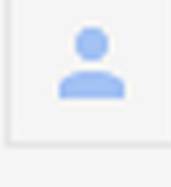

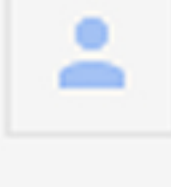







- Acontece o registro do inesperado

-E o estudo desses diálogos que são formados entre os materiais

- E como acontece a analogia entre imagens no subconsciente e as manchas que são formadas no trabalho.



## Conversas | Camilla Antunes

	<b>Gisele Lima Rocha</b> para camillaAntunes ▾	25/10/2016 ☆	 
<p>Oi Camilla, Aqui é a Gisele. Rs . Eu estou no final do curso e estou escrevendo meu Tcc. Minha pesquisa é na verdade um inventário de trabalhos que usam o tecido como material. Eu sei que você tem algumas coisas que usam o tecido, a costura e o bordado.</p> <p>Eu sei das bonequinhas de lona, que inclusive estão na exposição, e também vi uma espécie de livro em tecido que você bordou.</p> <p>Gostaria de saber mais a respeito desses trabalhos, sobre o processo e a escolha/ sua relação com o material tecido, com o bordado e com a costura.</p> <p>Obrigada e espero que você se interesse,</p> <p>Beijos</p> <p>...</p>			
	<b>Camilla Antunes</b> para mim ▾	26/10/2016 ☆	 
<p>Oi Gisele!</p> <p>Que incrível tua pesquisa, tenho muito interesse pelo tecido e pela costura também. Muitas coisas me fizeram querer produzir e pensar questões do tecido. Uma delas é que quando utilizo um material, penso no peso histórico que ele carrega. No caso do tecido, surgiram muitos questionamentos relacionados às mulheres, e também a sólida presença dele no campo da arte popular, outsider e naïf, que são minhas fortes referências.</p> <p>Nas minhas primeiras experiências com o tecido em trabalhos artísticos, eu queria explorar a força e fragilidade da linha, trabalhei com atadura e com isso questões relacionadas a contenção e controle. Eu pensava muito sobre o quanto a costura exigia esse controle, e queria criar essa disputa entre esses opostos. Gostava também de pensar a influência do tecido da vida das mulheres, assim como a forma como ele por muitas vezes exigia a união delas, que é o caso do quilt, por exemplo. Daí eu comecei a pensar sobre as minhas questões pessoais, e repensar minhas memórias familiares, e como o tecido, bonecas de pano, toalhas, panos, tapetes sempre foram presentes na minha família, entre as mulheres. Pensei que queria trabalhar esse esteriótipo, me lembrando de como eu sempre "falhei" quando criança em todos os esteriótipos impostos a mim por ser mulher. No livro, eu encontrei a forma de objeto que queria, e logo depois fui para as bonecas de pano. Tenho gostado do formato pequeno, assim como no livrinho, o processo de feitura desses objetos é muito íntimo, e isso me interessa muito. Ai, são muitas coisas que me vem a cabeça com linha e tecido hehehe tem sido tudo muito intenso, podemos ir conversando a respeito!</p> <p>Beijos!</p> <p>Camilla</p>			
	<b>Gisele Lima Rocha</b> para Camilla ▾	26/10/2016 ☆	 
<p>Ai que ótimo Camilla!</p> <p>Sobre o caderninho, você poderia me passar informações da ficha técnica e também fotos dele?</p> <p>...</p>			
	<b>Camilla Antunes</b> simmm! Eles medem 14cmx14cm e tem 10 folhas cada. Ainda estão em processo. vo...	26/10/2016 ☆	
	<b>Camilla Antunes</b> ah, são em algodão cru hehe	26/10/2016 ☆	
	<b>Camilla Antunes</b> Obter o Outlook para Android On Wed, Oct 26, 2016 at 2:18 PM -0200, "Gisele L...	26/10/2016 ☆	
	<b>Camilla Antunes</b> Obter o Outlook para Android On Wed, Oct 26, 2016 at 2:18 PM -0200, "Gisele L...	26/10/2016 ☆	
	<b>Gisele Lima Rocha</b> para Camilla ▾	26/10/2016 ☆	 
<p>São sem título?</p>			
	<b>Camilla Antunes</b> para mim ▾	26/10/2016 ☆	 
<p>Por enquanto sim! E são de 2016.</p> <p>Obter o <a href="#">Outlook para Android</a></p>			



## Conversas | Mariana Destro



**Gisele Lima Rocha**

para marianadstr

25/10/2016



Mariana,

Como havia comentado com você gostaria de falar sobre a obra Siamesas no meu Tcc. Minha pesquisa é na verdade um inventário de trabalhos que tem o tecido como material.

Gostaria então que você me contasse um pouco mais sobre o processo do trabalho e sobre sua relação/escolha do tecido, além de demais questões que achar necessárias. Lembrando que eu tenho o material que enviou para a inscrição do Enearte.

Beijos e obrigada.



**Mariana Destro**

para mim

26/10/2016



oi, gisele!

eu estou um pouquinho enrolada desde segunda, mas amanhã tenho o dia livre e posso sentar com mais calma para escrever um email completinho falando sobre a siamesas, pode ser?

beijos e obrigada a você!

...



**Gisele Lima Rocha**

para Mariana

26/10/2016



Claro Mariana, fico esperando.

Mais uma vez, muito obrigada.

...



**Mariana Destro**

para mim

28/10/2016



oi, gisele!

desculpe-me o atraso, ontem estive mais enrolada do que imaginava. aqui vai alguns parágrafos sobre as Siamesas e questões subjacentes, espero que seja pertinente para o seu TCC. se estiver faltando algo, ou se quiser aprofundar/esclarecer algo que eu tenha escrito, etc, fique totalmente à vontade para falar, ok? :)

Siamesas surgiu diretamente do processo – quando comecei a produzi-la, eu tinha apenas o pedaço de algodão cru que hoje, no chassi, compõe a tela maior. Eu acredito que tenho me relacionado sobretudo com a materialidade do que estou produzindo. O algodão cru, para mim, é tecido, não suporte ou tela.

Desde o início desse ano tenho trabalhado com costura e bordado. Não sei dizer ao certo de onde isso surgiu, não existe conscientemente um propósito para usar tecido, linha e agulha, mas me agrada pensar que a costura é, na cultura ocidental, uma atividade tradicionalmente atribuída às mulheres. Penso na Penélope, da Odisseia, bordando e desmanchando o bordado todos os dias e noites, durante vinte anos. Assim, acredito que a costura pode ser um ato de resistência feminina. Acho que é como se, nesse contexto, retomássemos a costura com ironia. É a reivindicação ativa, consciente e política de um ato que, culturalmente, é percebido como ofício passivo, circunscrito às performances sociais de gênero.

Eu não sei por que escolhi o tecido. Mas o tecido foi uma escolha bastante oportuna e prolífica, porque tenho expandido as possibilidades de criação poética quase sem querer.

Voltando às Siamesas, o primeiro ato sobre o tecido foi o desfiado que corta a tela no meio. Demorou uns três dias para ficar pronto e, durante esse período, descobri várias coisas sobre o tecido que ainda não tinham me passado pela cabeça. A espessura do algodão cru, por exemplo. Comprei alguns metros do algodão cru que é tecido, não lona. Queria a lona. Talvez a lona tivesse mais presença, que era o que eu procurava, mas o desfiado do algodão cru, tecido fino, foi o que deu a ideia do bordado. Bordei "W3 sul", "L2 norte" e uma tesourinha. Poeticamente, tudo isso tem sentido para mim de uma forma bastante íntima.

Aí surgiram as siamesas que estão desenhadas, recortadas e bordadas no quadro. Eu tinha aquelas imagens há, aproximadamente, um ano, mas só recentemente empreendi uma pesquisa visual de ilustrações de publicações médicas. Antes de qualquer coisa, eu busco o esquisito. Gosto muito de como essas ilustrações em outro contexto, muito diferente do contexto de manuais médicos e afins, estão totalmente deslocadas. As ações dos manuais de primeiro socorros, por exemplo, são estranhíssimas sozinhas. São violentas. Se houver a ilustração de um homem fazendo a manobra de Heimlich em uma mulher, pode parecer violência doméstica, etc.

Eu sinto que as siamesas são uma metáfora óbvia para algum trauma psíquico, só não sei muito bem o quê. Depois dessas imagens, veio a ideia de fazer uma tela gêmea xifópaga da tela maior. Antes de qualquer coisa, quando comecei a desfiar o algodão cru, imaginei que fosse capaz de produzir algo como franjas longas que se estenderiam além da tela, mas não aconteceu. Foi aí que pensei no barbante e, de repente, os fios de barbante ligaram uma coisa à outra e percebi que visualmente o material do barbante parecia muito com o algodão cru. Então costurei de modo que o barbante parece de fato ser parte do tecido.

O tecido poderia ter virado suporte quando o estiquei nos dois chassis, mas acho que os chassis "deram" materialidade para o tecido. Hoje vejo as Siamesas como algo como uma escultura. E acredito que esse resultado só existe dessa forma porque desde o início entendi tudo o que eu tinha à mão como matéria, não como ferramentas e suporte.

novamente, eu que agradeço.

beijos!

...